

“Come molluschi alla loro conchiglia”  
Grazia Deledda, Maria Giacobbe, Milena Agus e Paola Soriga:  
150 anni di scrittrici sarde e la casa.

Silvia Pulinas

Submitted in fulfillment of the degree  
of Master of Philosophy (MPhil)  
*Italian*

*School of European Culture and Languages*

University of Kent

*June 2023*

*Word Count: 58579 words*



# Indice

Indice

Ringraziamenti

Introduzione	7
1. Metodologia	15
2. Struttura	23
I. Grazia Deledda	26
Introduzione	26
I.1 Immagini della casa familiare	32
I.2 Le case della vita adulta	49
I.3 Gli spazi liminali	54
I.4 Lo spazio domestico tra partenze e ritorni: circolarità e impossibilità del distacco	62
I.5 Lo spazio della scrittura nella scrittura dello spazio	68
Conclusioni	71
II. Maria Giacobbe	50
Introduzione	50
II.1 Il ritorno alle origini: la casa dell'infanzia tra ricordo, cronaca e ambizioni letterarie	78
II.2 La casa-madre: lo spazio domestico come luogo di disidentificazione	85
II.3 Un'età in limine: gli spazi dell'adolescenza	92

II.4	I luoghi del voler essere (altro). Eterotopie della casa	102
II.5	Linearità e circolarità: il ritorno	106
	Conclusioni	113
III.	Milena Agus	117
	Introduzione	117
III.1	Le protagoniste femminili e le case d'origine	122
III.2	Le donne di Agus e le case d'elezione	132
III.3	'A casa' oltre la casa: riarticolazione di ruoli e luoghi familiari	142
III.4	Gli spazi di confine	150
III.5	Se un segno hai lasciato, sottile...'. Le donne di Agus e la scrittura	154
	Conclusioni	161
IV.	Paola Soriga	164
	Introduzione	164
IV.1	I luoghi dell'infanzia: memorie femminili della casa e dell'isola	169
IV.2	Il mare e il viaggio: lo spazio oltre l'isola	177
IV.3	Le stanze delle altre: spazi e modelli di (auto) costruzione identitaria	182
IV.4	Roma vissuta: il rapporto con lo spazio urbano della capitale	187
IV.5	Lo spazio frammentato come necessità generazionale	191
	Conclusioni	204
	Conclusioni	206
	Bibliografia	222





## Ringraziamenti

I miei più sentiti ringraziamenti vanno indubbiamente al mio supervisore Dr. Alex Marlow-Mann per la professionalità, la serietà, la pazienza con le quali mi ha guidata lungo questo percorso tutt'altro che lineare. I suoi consigli e incoraggiamenti mi hanno aiutata a perseverare anche nei momenti più difficili, consentendomi di arrivare a questo traguardo. Lo ringrazio per le sue doti umane e accademiche tutt'altro che scontate.

Ringrazio particolarmente Dr Francesco Capello per aver seguito i primi passi di questo progetto e per avermi guidata all'inizio del mio percorso, mettendo a disposizione le sue competenze e la sua esperienza accademica. I suoi consigli sono stati fondamentali per inquadrare la mia ricerca nelle sue fasi iniziali.

Un caloroso ringraziamento a Professor Gigliola Sulis che con estrema generosità ha messo a disposizione la sua straordinaria competenza e le eccellenti doti umane nei momenti più intensi e faticosi del mio lavoro di ricerca. Il suo supporto costante e i suoi incoraggiamenti sono stati indispensabili per lo sviluppo e la conclusione di questo lavoro.

La mia più profonda e personale gratitudine va a Dr Wissia Fiorucci, senza la quale il mio approdo nel Regno Unito non sarebbe stato possibile e la cui vicinanza ha segnato in modo significativo il mio percorso umano e professionale. La ringrazio per aver condiviso con me la sua esperienza accademica e professionale, per le preziosissime opportunità offerte e per gli insegnamenti ricevuti.

Ringrazio tutte le persone che, per poco tempo o più a lungo, hanno fatto parte della grande e variegata famiglia di Canterbury e tutti coloro che sono stati la mia casa negli anni trascorsi in Kent. Con ciascuno di loro ho ricordi preziosi che mi hanno resa la persona che sono e ciascuno di loro ha contribuito a rendere quegli anni il periodo più intenso e fecondo della mia vita. Tra tutti, un grazie particolare a Lynne, che mi ha aperto le porte della sua casa e non le ha mai richiuse.

Alla mia famiglia e a quanti, in un modo o nell'altro, sono grata per il supporto ricevuto in questi anni. Ai miei studenti, che mi incoraggiano ogni giorno ad essere migliore.

Grazie.







*A chi non c'è più,  
che sarebbe comunque orgoglioso.*



## Introduzione

Questo progetto prende in esame una selezione di romanzi di scrittrici sarde la cui produzione letteraria si colloca tra la fine del XIX secolo, quando trovano pubblicazione i primi lavori di Grazia Deledda (Nuoro, 1871 - Roma, 1936), proseguendo poi negli anni '60 del secolo successivo, quando Maria Giacobbe (Nuoro, 1928) si presenta ai lettori con la sua opera prima, per arrivare sino ai giorni nostri con la narrativa di Milena Agus (Genova, 1955) e di Paola Soriga (Uta, 1979), i cui ultimi romanzi sono stati pubblicati rispettivamente nel 2020 e nel 2021. L'obiettivo primario del presente lavoro è quello di evidenziare e analizzare l'esistenza di un filo conduttore, soprattutto tematico, tra i lavori delle autrici scelte, che condividono la Sardegna non solo come luogo di nascita o di adozione, ma anche come ambientazione principale per i propri lavori. Sebbene la critica italiana e straniera abbia dedicato diversi studi alla letteratura sarda e in particolare all'impresa letteraria e umana di Grazia Deledda, manca ancora a oggi un contributo che provi a osservare la letteratura sarda al femminile nel suo complesso, con l'obiettivo di rilevare eventuali elementi di continuità e in una prospettiva diacronica. È in questo spazio lasciato aperto dalla critica che il presente lavoro vuole inserirsi, contribuendo in maniera originale agli studi che hanno come oggetto la Sardegna e le sue espressioni letterarie: lo si farà analizzando in che modo, nelle diverse autrici, il rapporto delle protagoniste con lo spazio in cui vivono sia rivelatore della volontà e della possibilità delle donne di superare i limiti loro imposti dalla società. Guardando a questi aspetti in una prospettiva diacronica che attraversa oltre un secolo e mezzo di scrittura femminile in Sardegna, si vedrà infatti

come si articolò il rapporto della donna con lo spazio, non solo quello domestico ed extradomestico, ma più in generale dell'isola. Si procederà poi a osservare come tale rapporto cambi e rifletta, contemporaneamente, una progressiva emancipazione del soggetto femminile dalle dinamiche di genere che in quegli stessi spazi hanno luogo. Il più forte elemento di continuità tra i romanzi selezionati è infatti la costante attenzione rivolta al rapporto che intercorre tra i personaggi (soprattutto quelli femminili) e lo spazio entro il quale questi si trovano ad agire. Pertanto, uno degli scopi dell'analisi qui condotta è quello di dimostrare prima di tutto, attraverso la lettura e l'analisi dei testi, la presenza di questa continuità tematica, esplicitandone poi la portata e il valore attraverso le metodologie adottate: se infatti la relazione tra la donna e lo spazio-casa non è certo un elemento originale della letteratura sarda al femminile, è vero però che l'analisi di questi aspetti, come si vedrà, si connota qui di particolari caratteristiche che rivelano ulteriori implicazioni non solo del rapporto tra le scrittrici e l'isola, ma anche della centralità della scrittura come strumento di affermazione, personale e letteraria. Si dimostrerà qui come le scrittrici prese in esame abbiano (ri)elaborato alcuni *topoi* che, già presenti nella letteratura femminile in generale, nei loro lavori si presentano, però, specificamente legati alla rappresentazione dello spazio domestico e di quello dell'isola, in un immaginario da cui si sviluppano, a loro volta, le diverse traiettorie che costituiscono le peculiarità narrative di ogni singola autrice. Infatti, nei romanzi osservati si nota come, in maniera originale, lo spazio della casa (inteso nella più ampia accezione possibile) si sovrappone a quello dell'isola. Sebbene, infatti, la presenza dello spazio domestico come specchio della condizione femminile non sia certo prerogativa della letteratura sarda, qui però la casa e

l'isola vanno spesso a configurarsi come elementi speculari presenti su scale diverse, che diventano però il fulcro attorno al quale si muovono forze centrifughe e centripete, luoghi da cui si desidera fuggire o, al contrario, all'interno dei quali si cerca rifugio, in cui ci si sente al sicuro e ai quali si sente di appartenere.

È quindi in questo spazio articolato, tra la casa e l'isola, che si inserisce la necessità di autoaffermazione e di comunicazione del sé del soggetto femminile che, in una prospettiva d'analisi più ampia, si collega a questioni di identità – non solo individuale, ma anche collettiva – che riguardano la Sardegna e la sua cultura, permettendo di accorciare la distanza che ha a lungo separato le esperienze letterarie, storiche e culturali dell'isola da quelle della penisola. È questa la prospettiva che ha permesso di evidenziare gli elementi di continuità che legano le scrittrici e le opere qui prese in esame con la produzione letteraria femminile della penisola, come esplicheremo a breve. È infatti necessario ricordare come la Sardegna abbia a lungo costituito un luogo caratterizzato da un forte senso di alterità rispetto all'Italia pre- e post- unificazione<sup>1</sup>. Le condizioni economiche e sociali della Sardegna possono infatti essere inquadrare – con alcuni chiarimenti che si riferiscono alla specificità sarda<sup>2</sup> – entro la cosiddetta 'questione meridionale', così come ben inquadrata da Antonio Gramsci nel suo *Quaderni dal carcere* (1948) e nel documentario

---

<sup>1</sup> La questione della (oltremodo dibattuta) presunta alterità sarda è articolata ed esula dall'obiettivo del presente lavoro. Per l'unicità della 'questione sarda' si vedano Roberto Farnè (1975), Jane Schneider (1998), Mauri F. Meiklejohn (2002) e Giulio Angioni (2005).

<sup>2</sup> Specificità rimarcata anche dallo statuto di Regione Autonoma di cui la Sardegna (insieme a Sicilia, Valle d'Aosta, Trentino-Alto Adige e Friuli Venezia-Giulia) gode sin dal 1948, anno in cui è stata approvata la legge costituzionale che regola, attraverso lo Statuto speciale, i rapporti con lo Stato e con le autonomie locali della regione stessa, garantendo – proprio in virtù delle peculiarità storiche e geografiche della regione – diverse autonomie in termini di amministrazione.

di Carlo Levi *Tutto il miele è finito* (1956). La Sardegna, come sostiene Silvio Carta, viveva uno ‘peripheral status of a dangerous place of social disgrace and banishment’, una sorta di ‘lost frontier of the European first frontier’ (Carta 2014, p. 34). Questo era il risultato non solo del fenomeno, largamente diffuso, del ‘banditismo’, ma anche la conseguenza dell’uso della Sardegna come destinazione e contenitore degli scarti burocratici della penisola inviati sull’isola, che era considerata una ‘unofficial penal colony’ (Massaiu in Kozma 2002, p. 20). Questa lunga e perdurante condizione di subalternità che ha originato nell’isola e nei suoi abitanti una ‘devaluation of indigenous culture that profoundly marks the Sardinian mentality and produces both an attitude of self-contempt and of cultural resistance typical of colonial situations’ (Wagner 2011, p. 15). Anche in questo senso, la narrativa deleddiana – da cui partiremo – offre una ‘powerful analysis of Sardinian social and economic realities, still suffering the consequences of colonial (mis)rule’ (Wood 2007, p. 7), ragione per la quale Giuseppe Petronio ha descritto Deledda come ‘un’intellettuale sarda alle prese con il problema di stabilire il contatto e la presenza culturale dell’isola entro il quadro nazionale post-unitario’, aggiungendo che ‘la storia della critica sulla Deledda diventa [...] un momento della storia della cultura italiana’ (Petronio 1963, p. 136). L’idea di una terra esotica, poi degenerata in luogo chiuso e ostile, ha avuto origine dai resoconti di quei viaggiatori che partivano alla ricerca di terre selvagge e pittoresche che offrirono un’ambiente ideale, favole magiche in cui immergersi per dimenticare i propri problemi e guarire dal morbo della civiltà (Pintus 1975, p. 28), a partire dal noto *Sea and Sardinia* di David Herbert Lawrence (1921). Un atteggiamento che, di riflesso, ha prodotto, nella letteratura sarda, una costante riflessione sulla questione identitaria, unita a una altrettanto

costante ‘stratificata e complessa rappresentazione dell’automodello sardo’, per dirla con le parole di Manca (Manca 2012, p. 5), un automodello che diventa molto più della raffigurazione di un mero luogo d’origine, ma un insieme di modi di intendersi e di presentarsi all’altro. Quello cui assistiamo anche nelle opere qui prese in esame – per collegarci all’oggetto della nostra analisi – è la frammentazione di questa riflessione nei termini di un’indagine individuale sulla propria (personale) identità e sulla propria collocazione nel modo che, per le nostre scrittrici e le loro protagoniste, parte proprio dallo spazio domestico, ponte tematico che avvicina la letteratura sarda al femminile con quella della penisola.

Di conseguenza, tutti gli aspetti centrali nel presente lavoro si caricano di una loro specificità che può essere definita a un tempo *regionale e di genere*, proprio in virtù di questa sovrapposizione. Vedremo pertanto come sia proprio a partire dallo spazio domestico, nella forma della casa familiare o di quella coniugale, che questa spinta al cambiamento nasca e la rinegoziazione degli spazi e dell’identità prenda il via. In questo modo, la stanza, nucleo fondante della casa, e poi lo spazio (domestico ed extradomestico) in generale diventano la rappresentazione concreta e simbolica della necessità – anche per le nostre autrici e per i loro personaggi – ‘di scegliere e di allestire un luogo dove poter far corrispondere la propria idea di abitare. Un’idea che è, al tempo stesso, uno spazio fisico e uno spazio simbolizzato attraverso i gesti, le pratiche, *l’esserci*’ (Bassanini 1992, p. 107). Seguendo il percorso tracciato da Virginia Woolf in *A Room of One’s Own*, e seguito dopo di lei da altre scrittrici e studiose, il presente lavoro intende quindi rivolgere una particolare attenzione anche allo spazio (narrativo e non solo) che nelle opere qui prese in esame è



occupato dalla necessità di raccontarsi, soprattutto attraverso il mezzo della scrittura. Abitare la stanza e la casa, abitare uno spazio, anche quello immateriale della creatività e dell'intelletto, che ancora nell'epoca in cui Deledda si consacrò alla scrittura era appannaggio esclusivo dell'universo maschile. Ed è per questo che, come ha sottolineato Grazia Livi, a proposito dell'insegnamento woolfiano, 'la vera stanza richiede coraggio. Richiede di uscire dalla nicchia della propria vita diminuita, all'ombra e al sicuro [...]'

(Livi 2012, p. 181). La casa e i suoi spazi assumono quindi un valore più ampio e, nella stessa ottica, è a sua volta necessario comprendere la portata che la scrittura e le varianti sul tema assumono per le nostre autrici che, proprio grazie a essa, sono state capaci di creare varchi attraverso cui liberarsi e reclamare altri spazi, altri ruoli e identità. È proprio la scrittura, quindi, a rappresentare il secondo cruciale filo conduttore che lega le autrici e le opere qui prese in esame: essa infatti rimane presente, non solo travalicando lo spazio domestico, ma anche superando la sua presenza come elemento intimo, strettamente autobiografico, legato alla scoperta e alla scrittura del sé, giungendo a farsi invece strumento di autoaffermazione e di comunicazione di sé e della propria interiorità.

In questo senso, quindi, il tema del rapporto con lo spazio domestico – sia esso quello della casa paterna o di quella coniugale – è senza dubbio un motivo molto frequente nella letteratura femminile italiana ed europea ed è stato al centro di molti approfondimenti, anche recenti. Intesa sia come entità fisica sia come oggetto e realtà sociale, la casa – nella rappresentazione letteraria e non solo – è lo spazio 'riservato [...] alla donna', il luogo 'che la sottomette a una disciplina sia sociale che sessuale' (Ackermann e Winter 2014, p. 11) e che regola – quindi – il rapporto con sé stessa e con l'altro. Sia essa

percepita (e narrata) come gabbia o prigione da cui desiderare la fuga, o come nido da curare e preservare, lo spazio domestico diventa – nella narrativa italiana al femminile da metà ‘800 in poi – ‘indissolubilmente parte del carattere delle protagoniste’ (Mihaljević 2014, p. 29). Giusto per citare alcuni esempi, nel romanzo *L’indomani* di Neera (pseudonimo di Anna Maria Zuccari, 1846-1918) centrale risulta la descrizione del rapporto di Marta con la casa, cui il narratore si riferisce come al ‘suo regno, il suo orizzonte, il suo tutto’, per non menzionare la sensazione di ansia che lei stessa esperisce quando si sveglia, il giorno dopo le nozze, nella nuova casa che le appare estranea e ostile. In *Casa paterna*, di Maria Messina (1887-1944), la protagonista Vanna scappa dalla casa paterna dove si sente esclusa, al margine: ‘E nel profondo del cuore sentiva che la casa paterna, mutata, trasformata, la respingeva da sé, a poco a poco’ (Messina 1988, p. 169), con una personificazione che rende in maniera estremamente efficace la forza dell’immagine domestica. In *La Mèrica*, della stessa autrice, la protagonista Catena segue suo marito negli Stati Uniti; qui, in preda alla gelosia e sofferente agli occhi, trascorre le giornate seduta sull’uscio, incapace di sentirsi a suo agio dentro casa. Con *L’itinerario di Paolina* e *Un grido lacerante* Anna Banti (1895-1985) ripercorre la propria esistenza, ponendo un’enfasi particolare sulla casa paterna.

Questa, certamente sintetica, panoramica ci aiuta comunque a comprendere la ragion d’essere dei numerosi studi di cui la triangolazione donna/spazio/scrittura è stata oggetto, sia in ambito italiano che internazionale. Si pensi, solo per citarne alcuni piuttosto recenti, ai lavori di Katharine Mitchell (2014) e di Patrizia Sambuco (2015); nel primo, Mitchell prende in esame una selezione di opere e di autrici italiane nel periodo che va dal

1870 al 1910: nel capitolo *Gendering Private and Public Spheres*, si concentra proprio sullo spazio domestico in relazione all'attività letteraria di La Marchesa Colombi, Neera e Matilde Serao, allo scopo di mettere in evidenza lo stretto legame che, nelle opere prese in esame, intercorre tra le protagoniste femminili e il loro rapporto con gli spazi interni della casa e quelli esterni, al tempo prerogativa maschile. Nel secondo, invece, Sambuco prende in esame i concetti di confine, di limite e di trasgressione, centrali anche alla presente analisi, che vengono applicati a due secoli di scrittura femminile in Italia, osservando quest'ultima proprio come la necessità di esprimere in scrittura il vivere secondo 'ideas of confinement and marginality' (Sambuco 2015, p. xi).

Entrambi i titoli appena citati sono eloquenti e mostrano come, date le particolari condizioni sociali e culturali del paese a partire dai decenni attorno all'unificazione, la questione del canone letterario femminile in Italia sia stata affrontata attraverso lenti diverse da quelle adoperate, ad esempio, dalla critica (di matrice prevalentemente femminista) francese e anglosassone, così da rendere conto della particolare condizione della donna nell'Italia pre- e post-unificazione. Se la specificità del caso italiano è ben esemplificata dalle parole di Kroha, quando – correttamente – fa presente come 'while Virginia Woolf yearned for "a room of her own", Italian women in many cases still yearned for the more basic freedom of movement and of choice, necessary premises for such a desire' (Kroha 1992, p. 7), ciò che questo lavoro mira ad aggiungere è che le particolari condizioni storiche e culturali della Sardegna delle opere qui prese in esame conferiscono a tale desiderio di libertà dei caratteri peculiari, come si dimostrerà. Sono soprattutto due parole chiave di quelle appena citate, cioè 'stanza' e 'movimento', a rappresentare –

ampiamente e variamente interpretate – il filo conduttore dei testi presi in esame e, di conseguenza, si legano nello specifico alla prospettiva d’analisi che il presente lavoro intende seguire.

## **Metodologia**

Anche da un punto di vista metodologico, dunque, la pluralità di aspetti che è necessario prendere in esame e che rende il presente lavoro importante nel panorama critico-letterario italiano, andando a colmare una lacuna sugli argomenti trattati, richiede anche una varietà di approcci che supportino l’obiettivo del lavoro stesso. Pertanto, la cornice teorica utilizzata segue due distinte traiettorie che, pur partendo da ambiti distinti, finiscono per intrecciarsi. Per questa ragione, la lettura e l’analisi testuale e intertestuale dei lavori presi in esame, alla base del progetto, si avvarrà – oltre che di un dettagliato close reading dei testi – da un lato dell’apporto di teorie e metodi degli *spatial literary studies* e dei *literary gender studies*. Partendo dal primo ambito e includendo presupposti metodologici anche molto diversi tra loro, il presente lavoro non può prescindere dai principali contributi teorici di Gaston Bachelard e allargandoci sino agli studi di matrice socio-antropologica di Victor Turner e di Arnold Van Gennep, con particolare attenzione al concetto di ‘margine’ e di *liminality*, da loro ampiamente declinato. Terremo presenti – per volgere l’attenzione all’ambito più specifico e circoscritto della letteratura italiana – ai lavori di Gisella Bassanini (1992), Silvio Curletto (2003) e Maria Pagliara (2007), dedicati

allo spazio domestico più propriamente inteso. Ambiti metodologici eterogenei, quindi, ma complementari tra loro e necessari per mostrare la rilevanza degli aspetti trattati, fornendo un'analisi che possa risultare a un tempo esaustiva e convincente.

È Gaston Bachelard, infatti, nel suo lavoro *La poetica dello spazio* (2015), a riflettere sull'importanza della casa come potente immagine poetica e stabilendo una vera e propria 'poetica della casa' (Bachelard 2015, p. 27) che attraversa le antinomie di dentro e fuori, di aperto e chiuso, di inconscio e razionalità, che tanto importanti saranno nella nostra analisi. Osservando l'immaginario legato alla casa natale, Bachelard osserva come essa sia 'fisicamente dentro di noi' (*ibid.*, p. 42), e di come in essa 'al di là di tutti i valori positivi di protezione, [...] si stabiliscono valori di sogno, ultimi valori a rimanere quando la casa non c'è più' (*ibid.*, p. 45). Queste osservazioni, tra le altre, offrono punti di partenza fondamentali alla lettura – soprattutto – dei lavori di Deledda e Giacobbe, le opere che risultano più marcatamente autobiografiche tra quelle esaminate. Sono queste scrittrici infatti che, più delle altre, ritornano con la memoria ai luoghi dell'infanzia e a quell'immaginario e quel vissuto che, proprio a partire dallo spazio domestico, hanno plasmato le loro ambizioni non solo di vita, ma anche letterarie. Punto di partenza e allo stesso tempo catalizzatore, la casa è infatti anche per le nostre autrici 'vero e proprio principio di integrazione psicologica' così da diventare, anche per loro, 'la topografia del [loro] essere intimo' (*ibid.*, p. 27), ovvero centro di quell'attività – nei romanzi qui trattati così presente ed efficacemente descritta – del *daydream(ing)* delle nostre autrici e protagoniste.

Un immaginario che, in termini junghiani, riprende la corrispondenza casa-anima e che ci porta a tenere in considerazione, nella nostra analisi, un altro principio centrale del pensiero di Bachelard, quello della verticalità della casa. Infatti, secondo il filosofo – che rielabora una concezione già di Jung – la casa ‘è immaginata come un essere verticale’ (*ibid.*, p. 45) e tale verticalità ‘è assicurata dalla polarità della cantina e della soffitta’ (*ibidem*), in cui alla razionalità e all’intelletto – simbolizzato dalla soffitta, la parte più alta della casa – corrisponde l’inconscio (con le sue irrazionalità e paure) della cantina, la parte più bassa. In questo senso, vedremo nelle opere in esame l’importanza di questo aspetto e la rielaborazione graduale di questo principio attraverso le nostre autrici, le cui narrazioni rivelano l’adesione a questo principio e giungono a sovvertirlo, come potremo analizzare soprattutto nei romanzi di Agus.

Come abbiamo già sottolineato, l’immagine della casa come spazio chiuso e articolato, come un interno opposto a un esterno, ci riporta dunque al nucleo dell’analisi qui condotta che è quella della casa come ‘il nostro primo universo’ (*ibid.*, p. 32). Per dirla con le parole della psichiatra Nereide Rudas, che a lungo si è occupata di identità e creatività dei sardi, la casa non è solo ‘il luogo delle radici e della memoria’, ma anche ‘la più potente forza di integrazione non solo delle relazioni, ma anche dei pensieri, dei ricordi e dei sogni’ (Rudas 2004, p. 183). In questo senso, dunque, essa diventa quindi il luogo primario di quella ‘embryonic community’ (Douglas 1991, p. 288) rappresentata dalla famiglia che, a un tempo, non solo (dall’interno) stabilisce ed esercita un controllo sui suoi membri, ma incorpora anche (dall’esterno) norme di comportamento e principi di un ordine che – proprio negli spazi e attraverso essi – articola differenze e gerarchie. La casa

è quindi, per dirla con le parole di Joëlle Bahloul, ‘the material representation of social order’, e insieme lo spazio in cui ‘social reproduction is achieved through the perpetuation of the social order represented in the habitat’ (Bahloul 1996, p. 129). Un ordine sociale che per lungo tempo non prevedeva per la donna alcuna possibilità di emancipazione del (s)oggetto femminile, ancora meno se quest’ultimo ambiva a raggiungerla attraverso un’affermazione in campo letterario e artistico che, anche nel caso delle autrici più contemporanee, risulta tutt’altro che scontata, se si considera la loro reiterata assenza dal canone letterario nazionale. Proprio in virtù di questi principi sociali che hanno a lungo regolato, secondo la prospettiva qui assunta, la vita anche all’interno del microcosmo domestico e familiare e che nel nostro caso rispecchiano anche le rigide norme di comportamento della società sarda di fine XIX e inizio XX secolo, si rileva una significativa serie di opposizioni binarie che riguardano appunto lo spazio e le protagoniste che all’interno di esso si trovano ad agire: è lunga e variamente articolata, infatti, la serie di dicotomie interno/esterno, chiuso/aperto, dentro/fuori, accessibile/inaccessibile, partenza/ritorno, per indicarne qui solo alcune di quelle identificate. Tutte hanno come comune denominatore l’idea del movimento, dello spostamento e – quindi – del cambiamento, ma soprattutto dell’accesso e del controllo – da parte delle donne – degli spazi e di ciò che essi rappresentano; un accesso e un controllo che rivelano molto più – come si dimostrerà – di un’emancipazione limitata semplicemente all’ambito domestico del soggetto femminile. Si tratta infatti di uno spazio che si allarga progressivamente, passa da domestico a extra-domestico, fino a superare i confini della casa e dell’isola stessa. Una spazialità, quindi, di cui si osserva la rimodulazione e l’espansione man mano che si

procede cronologicamente alla lettura dei testi e che dimostra un accesso – da parte delle autrici e dei loro personaggi – a spazi del vivere e della scrittura che si fa progressivamente più ampio. Proprio in questo senso e a proposito dell'idea di una rimodulazione della spazialità, di un superamento di limiti e confini, si ritiene necessario fare ricorso ai concetti di *liminality* e di marginalità, elaborati da Arnold Van Gennep (1909) e ripresi poi da Victor Turner (1969), per due distinti ordini di motivi: il primo è di carattere prevalentemente intertestuale, poiché la presenza costante, nei lavori qui analizzati, di rappresentazioni legate allo spazio, con i suoi confini e i suoi limiti, insieme allo sforzo costante – da parte delle protagoniste e dei protagonisti – per superare tali realtà chiuse e/o accedere ad altre inaccessibili, così come anche la condizione liminale e di marginalità nella quale vediamo immersi gli stessi personaggi, richiedono e giustificano il ricorso a tale metodologia. Pertanto, gli studi socio-antropologici di Van Gennep e Turner, e le loro elaborazioni teoriche riguardanti i concetti di limite e di marginalità, verranno utilizzati per leggere e interpretare le esperienze dei protagonisti nei romanzi qui analizzati. Nell'ambito degli *spatial studies* il primo richiamo è agli studi antropologici di Van Gennep, che nel suo *I riti di passaggio* descrive la società stessa come una casa, dotata di stanze e di corridoi, in cui la soglia – così come tutti gli spazi 'transizionali' – corrisponde all'inizio di nuove condizioni. Contemporaneamente, gli stessi spazi sono costruiti attraverso relazioni di potere che stabiliscono le regole, dalle quali a loro volta sono definiti i confini; questi assumono quindi una connotazione che è allo stesso tempo 'social and spatial', nel senso che sono proprio i confini a 'define who belongs to a place and who may be excluded' (McDowell 1999, p. 4). A tale proposito Mary Douglas (1979), riprendendo Van Gennep, esplicita la



pericolosità di queste zone intermedie facendo risalire tale pericolosità proprio alla loro intrinseca ambiguità, a quell'essere *inbetween*, al momento di transizione, di passaggio e di cambiamento che rappresentano. Proprio a questa transitorietà e alle opportunità che essa richiama fa riferimento Mitchell, in ambito più strettamente letterario, quando – a proposito di *thresholds* – si parla di luoghi in cui ‘encounters with the other gender occur, boundaries are traversed, and new possibilities are offered up’ (Mitchell 2014, p. 77). Da un punto di vista più specificamente spaziale, l'immagine del *limen*, della soglia, insieme all'idea di un ‘transitional state of liminality’ (Turner 2001, p. 96) è imprescindibile nel presente lavoro: in tutte le opere selezionate, infatti, proprio l'enfasi posta su quegli spazi che risultano liminali per eccellenza (basti pensare all'immaginario legato alle soglie, ai balconi, alle finestre e ai cancelli, ad esempio) e il modo in cui essi sono strettamente connessi proprio alla rappresentazione di uno stato di passaggio nella costruzione del sé dei personaggi, non solo giustificano, ma richiedono la scelta di questo approccio metodologico. Se si considera poi la vicinanza, quasi la sovrapposizione, secondo Turner stesso, dei due concetti di margine e *limen*, da un punto di vista che non riguarda solo le narrazioni e i loro protagonisti ma, più in generale, le autrici e la loro esperienza di scrittura, arriviamo allora al secondo ordine di motivazioni che ha invece a che fare con il discorso più ampio della letteratura femminile all'interno del canone letterario italiano. Tralasciando per il momento gli elementi più strettamente teorici della questione, quello che si vuole dimostrare ora è che i concetti di margine e di marginalità si applicano al presente lavoro non solo per gli elementi intratestuali e intertestuali già evidenziati, ma anche per questioni extra-testuali che riguardano primariamente il posizionamento della scrittura femminile

italiana entro il canone letterario nazionale e, secondariamente, la collocazione delle scrittrici sarde entro quest'ultimo.

Per quanto riguarda il secondo filone metodologico e teorico, quello degli studi di genere, partiremo innanzitutto dai lavori di quelle studiose che hanno contribuito a chiarire la questione delle scrittrici italiane all'interno di un canone letterario prevalentemente maschile, ripercorrendo il percorso travagliato che le scrittrici italiane e le loro opere hanno dovuto affrontare. Parliamo soprattutto dei contributi di Marina Zancan (1998), Santo L. Aricò (1990), Alba Amoia (1996), Letizia Panizza e Sharon Wood (2000), oltre ai già citati lavori di Katharine Mitchell (2014) e di Patrizia Sambuco (2015), che offrono un quadro di riferimento cronologico e tematico delle scrittrici italiane, esplorando in modo particolare la questione del 'canone dentro il canone' della scrittura femminile in Italia e ripercorrendo il percorso travagliato che le scrittrici italiane e le loro opere hanno compiuto (e ancora compiono) per trovare la loro collocazione all'interno di un canone letterario nazionale prevalentemente maschile e storicamente refrattario a riconoscere il contributo femminile alla storia letteraria italiana. È infatti proprio Zancan, parlando di scrittura femminile italiana, a riconoscere che 'le storie – di crisi, di formazione, di esperienza – sono dunque storie che dall'interno (dei personaggi, delle case, dei collegi, dei cortili) guardano all'esterno, si affacciano alla storia, e la rileggono, la ridicono' (Zancan 1998, p. 102) sottolineando la prospettiva emancipatoria che le autrici assumono e che le loro opere presentano.

Il primo capitolo del presente lavoro verterà sull'analisi della produzione letteraria deleddiana. A giustificare la decisione di far iniziare questo lavoro proprio dalle opere della

Deledda basterebbe forse addurre il riconoscimento ottenuto dalla stessa nel 1926, quando fu insignita del premio Nobel; ancora oggi l'unica scrittrice italiana ad aver raggiunto tale traguardo. Ma le ragioni della scelta si basano anche sulla constatazione che la letteratura sarda *in toto*, ma in particolare quella femminile, si confronta costantemente e in maniera sistematica con il modello deleddiano, consentendoci di parlare di una vera e propria genealogia letteraria. Lei per prima, infatti, ha trovato il modo di compiere il suo personale percorso di emancipazione attraverso la scrittura, e di rappresentare nelle sue opere quella che è stata definita la sua 'quiet revolution' (Lucamante 2020, p. 86), proprio attraverso la creazione di personaggi femminili cui è a malapena concesso di muoversi al di fuori dei confini dello spazio domestico e che dallo stesso cercano – a loro modo e analogamente alla loro creatrice – di liberarsi, di sovvertire le regole imposte alla donna dalla comunità in cui sono inserite e dalla società patriarcale in cui vivono. È in questo modo che la Deledda realizza, quindi, secondo le parole di Zancan, il suo personale 'doppio itinerario della scrittura': insieme soggetto e oggetto di scrittura (in *Cosima*, ma anche in altri lavori meno apertamente autobiografici), la Deledda è la prima a rivelare e a mettere su carta proprio quella triangolazione donna/spazio/scrittura che, come abbiamo già anticipato, troveremo anche nelle autrici successive qui prese in esame. Oltre che a questi contributi di carattere più generale, si farà particolare attenzione alle elaborazioni teoriche di Adriana Cavarero (1987) e di Carol Gilligan (1982). Della prima sarà soprattutto prezioso il concetto di scrittura come *poiesis*, ovvero della scrittura come 'forza creativa capace di plasmare la realtà attraverso il pensiero' (Heyer-Caput 2018, p. 564): la scrittura, come abbiamo detto, diventa infatti per le nostre autrici lo strumento di (ri)scrittura della propria

realtà interiore e la spinta a modificare quella esteriore, tracciando nuovi percorsi. Per quanto riguarda Gilligan osserveremo, invece, una particolare declinazione dell'*ethic of care*, intesa al femminile e spesso in una prospettiva transgenerazionale, che – nel contesto della cultura sarda tradizionale – aiuta a scoprire una rete di solidarietà e di vicinanza che, partendo dai protagonisti deleddiani, ritroviamo anche nei romanzi più recenti qui presi in esame. Se infatti ancora nei romanzi di Deledda e Giacobbe si assiste, soprattutto per la donna, a una rigida ripartizione dei ruoli familiari e sociali – l'inadempienza dai quali è causa, nelle protagoniste, di sensi di colpa e senso d'inadeguatezza – nei romanzi di Agus e Soriga assistiamo a una rielaborazione di tali ruoli secondo modalità e declinazioni rispondenti ai caratteri di una realtà più composta e meno statica, figlia dei diversi tempi. Entra in azione, quindi, una solidarietà al femminile e un vero e proprio *entrustment* tutto al femminile che consente alle donne, unite in solidarietà, di sopperire alle mancanze di cui, agli occhi della società, sono colpevoli.

## **Struttura**

Alla presente Introduzione seguiranno quattro capitoli e le Conclusioni. Il primo capitolo è incentrato su una selezione di romanzi di Grazia Deledda, che da autodidatta e osteggiata dalla famiglia e dalla sua comunità ottenne, nel 1926, il massimo riconoscimento del Premio Nobel per la Letteratura. Nata a Nuoro, in una zona piuttosto isolata della Sardegna denominata Barbagia – dove la lingua parlata, anche dalla scrittrice, era ed è il

nuorese, una delle varianti locali della lingua sarda – Deledda era un'autodidatta che decise di emanciparsi, attraverso la scrittura, dalla claustrofobia della sua terra d'origine. Il secondo capitolo sarà incentrato su un'altra scrittrice d'origine nuorese, Maria Giacobbe: dopo aver conseguito la licenza magistrale nel capoluogo barbaricino, Giacobbe otterrà diversi incarichi di docenza elementare, spostandosi, durante il secondo dopoguerra, in alcuni degli angoli più isolati e arretrati della Sardegna, le cui condizioni di vita racconterà nell'autobiografico *Diario di una maestrina*, pubblicato nel 1957 e vincitore del Premio Viareggio nel 1958. Collabora con diverse riviste letterarie anche dopo il matrimonio con il marito Uffe Harder, poeta danese, e il trasferimento in Danimarca, dove continua la sua attività di scrittrice di romanzi e poesie, saggista e traduttrice, diventando una figura di spicco nel panorama culturale del paese d'adozione. Il terzo capitolo si occuperà di analizzare la produzione letteraria di Milena Agus, genovese di nascita e cagliaritano di adozione. Autrice di romanzi di ambientazione prevalentemente sarda, alcuni dei quali – giunti in traduzione al pubblico estero – hanno riscosso un buon successo tra i lettori d'oltralpe, l'autrice presenta – con leggerezza e con uno stile semplice e un forte ricorso all'ironia – protagoniste pervase da un senso di inadeguatezza, ciascuna di esse impegnata in una *quête* personale. Protagonista del quarto capitolo è la narrativa di Paola Soriga, la più giovane tra le autrici qui prese in esame. Nata in un piccolo centro della provincia di Cagliari, lascia l'isola per proseguire i suoi studi prima a Pavia e poi a Roma, cui seguono diverse esperienze di vita all'estero, a conseguenza di una mobilità, la sua e quella della sua 'generazione Erasmus', che allontana molto la sua esperienza di vita da quella delle autrici precedenti.

Alla luce di queste osservazioni e ricollegandoci ai contributi teorici e metodologici delineati in questa introduzione, all'interno dei prossimi capitoli ritroveremo e daremo conto di quanto osservato soffermandoci in particolare su alcuni aspetti determinanti per la nostra analisi. Pur con le differenze specifiche tra le singole autrici, di cui daremo conto nel corso del presente lavoro, ciascun capitolo – dedicato a ogni singola scrittrice – sarà articolato in sezioni che prenderanno in esame alcuni aspetti specifici che, pur declinati originalmente da ciascuna delle scrittrici qui osservate, sono presenti in maniera trasversale. Ci si occuperà, infatti, di osservare il rapporto delle protagoniste sia con le case d'origine che con gli spazi della vita adulta, il passaggio tra i quali può portare o meno a un cambiamento rispetto alla percezione di sé della donna. Si presterà poi attenzione a come gli spazi accessibili alla donna evolvano, rilevando come – da Deledda a Soriga – l'orizzonte delle loro vada via via allargandosi, travalicando lo spazio domestico e quello isolano, sino a diventare urbano e globale. In quest'ottica, vista la costante presenza di riferimenti agli spazi liminali e ai confini, particolare attenzione sarà dedicata anche a questi e alla loro evoluzione, osservata sempre in una prospettiva diacronica. Strettamente legato ai precedenti risulta, poi, il tema della partenza e del ritorno: vedremo, infatti, che se un distacco dal luogo d'origine è sempre necessario, tale allontanamento non preclude la possibilità e la volontà di un ritorno. Si presterà poi particolare attenzione al rapporto tra donna, spazio e scrittura: quest'ultima, infatti, compare – in quasi tutte le autrici qui esaminate – come un potente strumento di emancipazione e di rimodulazione della realtà del vivere.

## Capitolo I – Grazia Deledda

### Introduzione

La produzione letteraria di Grazia Deledda (Nuoro 1871 - Roma 1936), vincitrice del premio Nobel nel 1926, include trentacinque romanzi e più di cento tra racconti e novelle, ed è senza dubbio il primo sforzo letterario a portare la cultura sarda al pubblico nazionale e internazionale. Per poter apprezzare il contesto nel quale Grazia Deledda si trovò a operare, è fondamentale considerare la particolare condizione della Sardegna dell'epoca: infatti, nata a Nuoro, in una zona piuttosto isolata della Sardegna denominata Barbagia – dove la lingua parlata, anche dalla scrittrice, era ed è il nuorese, una delle varianti locali della lingua sarda – Deledda era un'autodidatta che decise di utilizzare la scrittura per emanciparsi dai limiti e dalle costrizioni imposti agli individui, ancora di più se donne, da quelle strette norme sociali che regolavano la vita delle comunità. Questo ci aiuta a comprendere il sostrato culturale in cui i personaggi deleddiani vivono e agiscono, ci aiutano a cogliere le ragioni dietro la scelta delle storie e delle ambientazioni e, soprattutto, risultano indispensabili per capire il sistema di valori che sta alla base dei comportamenti dei protagonisti. Pertanto, questo capitolo si prefigge di analizzare una selezione di opere della scrittrice, al fine di rilevare espressioni e rappresentazioni del processo di scoperta di sé e di emancipazione che le protagoniste femminili ingaggiano nei confronti delle imposizioni e dei limiti cui le donne erano soggette. Lo si farà soprattutto concentrando

sulle rappresentazioni dello spazio domestico, ampiamente inteso: la narrativa deleddiana mostra infatti donne e uomini che, dolorosamente, prendono coscienza dei propri sogni e delle proprie ambizioni, inevitabilmente in conflitto con una società in cui l'uniformità è requisito essenziale per la sopravvivenza della comunità. Mostriamo come sia lo spazio della casa, prima di tutto, a rappresentare un luogo di disagio e di oppressione o – al contrario – il luogo in cui trincerarsi a proteggere il proprio *status*, uno spazio da tutelare e in cui sentirsi protetti. Una necessità che, per i protagonisti di Deledda, rivela la natura della casa come lo spazio in cui il 'topographical containment was all the more powerful for its invisibility', tanto più potente quanto più interiorizzato, così che le donne si trovano in una condizione nella quale '[they] accepted that their freedom of movement was severely curtailed' (Hallamore Caesar 2015, p. 4). Si tratta però di uno spazio ambivalente, molteplicemente percepito, dal momento che è anche caratterizzato, come vedremo, da quella 'topofilia' (Bachelard 2015, p. 26) che rende la casa il luogo cui tornare e in cui ritrovare sensazioni di protezione e calore e con il quale i personaggi deleddiani vivono, come vedremo, un rapporto ambivalente.

Quanto appena osservato interessa la stessa Deledda, che per prima decise di scappare dai limiti che le erano stati imposti in quanto donna per impedirle di perseguire le proprie ambizioni e diventare scrittrice, da subito consapevole che la fama desiderata poteva essere raggiunta solo fuori dall'isola, luogo nel quale – alla fine del 1800 – 'illiteracy [...] was the highest in Italy' e dove 'the ability to read at all [...] was the domain of a very small minority of the educated Sardinian elite' (Kozma 2002, p. 20). Conseguentemente a queste aspirazioni, la stessa Deledda esperì un forte e duplice senso di esclusione: come



donna e individuo, da parte della sua stessa famiglia e dall'ambiente nuorese<sup>3</sup>, dal momento che la società tradizionale sarda, patriarcale, in cui 'educating a girl beyond the third grade was simply a waste of everyone's time' (*ibid.*, p. 19) non consentiva a una donna di aspirare ad altro che non fosse un buon matrimonio e la cura della casa e dei figli, ben lungi dall'accettare le velleità d'indipendenza personale ed economica, men che meno attraverso la scrittura. In secondo luogo, Deledda fu esclusa e marginalizzata anche in quanto scrittrice, con la critica contemporanea che non mancò mai di rimarcare la sua diversità e unicità rispetto al canone letterario italiano. In realtà, mentre Deledda per prima rifiutò di essere identificata sotto alcuna delle etichette utilizzate dai critici<sup>4</sup>, questi invece hanno ripetutamente cercato di inquadrarla entro i vari '-ismi' dell'epoca: Vittorio Spinazzola, ad esempio, osserva come – nell'ambito della letteratura italiana – la più grande influenza sulla sua formazione letteraria sia stata quella del verismo; da Capuana e Verga, ritiene il critico, Deledda assorbì l'interesse per la vita e le tribolazioni delle popolazioni di Sardegna, così che 'accanto a pescatori e contadini siciliani assumono così dignità letteraria i servi pastori delle *tancas* di Barbagia, i garzoni delle fattorie sperdute alle falde del Gennargentu e

---

<sup>3</sup> Oltre che nella copiosa corrispondenza dell'autrice, è in *Cosima* (1937) – ultimo lavoro di Deledda, autobiografico, non finito e pubblicato postumo – che l'autrice rievoca le feroci critiche ricevute dalla famiglia, specialmente da sua madre: 'Quella poi, ha certe idee in testa. Tutte quelle scritte, quei cattivi libri, quelle lettere che riceve. La gente mormora. Cosima non troverà mai da maritarsi cristianamente: e anche le sorelle ne risentiranno, perché in una famiglia tutto sta a sposar bene la primogenita' (Deledda 2004, p. 109). È nelle sue lettere agli editori e agli amici, oltre che nei suoi appunti personali, che manifesta il suo dolore e il suo disappunto nei confronti delle reazioni dei suoi concittadini alla pubblicazione del suo primo lavoro: 'Figuratevi quindi il mio dolore, la mia rabbia, la mia delusione, quando i miei primi lavori furono accolti in una terribile guisa, e mi valsero le risate, le censure, la maldicenza, specialmente dalle donne. Fu un terribile colpo per me [...].' (Scano 1972, pp. 18-19).

<sup>4</sup> '[...] Tutti mi hanno costantemente e monotonamente lodato come autrice regionale, e hanno parlato della Sardegna e dei Sardi più che dei personaggi da me creati. Così, han detto che imitavo in qualche modo il Verga, del quale conosco solo due o tre cose, [...] e hanno tirato fuori autori tedeschi, francesi, inglesi che non conosco affatto. Dei russi non si parli. [...] L'uomo è, in fondo, eguale dappertutto' (Momigliano 1950, p. 708).

dell'Ortobene, le massaie la cui vita trascorre presso il grande focolare, nelle silenziose case del Nuorese [...]’ (Spinazzola in Deledda ed. 2005, p. 6). Di diverso parere, invece, Attilio Momigliano, che sottolinea come ‘la sicilianità del Verga è molto più facilmente definibile della sardità della Deledda’ (Momigliano *ibid.*, p. 12), cui si aggiunge la precisazione di Emilio Cecchi quando osserva giustamente che ‘sia i motivi e gli intrecci, sia il materiale linguistico, in lei presero subito di lirico e di fiabesco’ (Cecchi *ibid.*, p. 13), sottolineando come Deledda fosse molto più vicina alla realtà sarda da lei ritratta di quanto non lo fosse Verga rispetto alla sua Sicilia.

Anche la scelta di utilizzare la lingua italiana non fece altro che aumentare la disapprovazione non solo da parte di critici e studiosi italiani<sup>5</sup>, che commentarono duramente la sua scarsa familiarità con la lingua nazionale, ma anche da parte dei suoi conterranei che – anche nella critica più tarda – dimostrarono di non comprendere le ragioni e la difficoltà della sfida cui Deledda si sottopose, vedendo piuttosto quella decisione come un tradimento nei confronti dei suoi conterranei e delle sue radici culturali. Questo è ciò che, ad esempio, l’antropologo Michelangelo Pira espresse durante il Convegno Nazionale di Studi Deleddiani: ‘diciamo che la Deledda scelse l’italiano d’istinto. Ma precisiamo che si trattava di un istinto di classe. Anche il Satta aveva scelto l’italiano [...] ma il Satta voleva con l’italiano rivelare i Sardi a sé stessi. La Deledda voleva rivelarli ai “continentali”’. E di nuovo, sullo stesso punto: ‘Lo scarto nei confronti della

---

<sup>5</sup> Solo per menzionarne alcuni, Dessì – senza risparmiare critiche – parla di una ‘forma sommaria e sciatta’ e ‘sgrammaticature ed improprietà’, mentre Cecchi definisce il linguaggio di Deledda come ‘comune e piuttosto spampanata’ (Cecchi 1938, p 35-45).

verità della condizione sarda è già contenuto oggettivamente nella scelta della lingua nazionale, nella quale non era possibile tradurre, trasportare sentimenti e significati istituiti, vivi e parlanti soltanto nel sardo' (Pira 1978, p. 37). Un'accusa diretta mossa nei confronti della Deledda, che avrebbe quindi tradito la sua terra e le sue origini.

Ben lontano dal tradirle, invece, la Sardegna, la sua cultura e le sue tradizioni erano – al contrario – la radice e l'impulso morale che Momigliano riconobbe come la base del desiderio di Deledda di scrivere. Nella prima lettera che inviò all'editore italiano Emilio Treves, Deledda scrisse: '[...] ho anzi un solo sogno, grande, ed è illustrare un paese sconosciuto che amo molto intensamente, la mia Sardegna!' (Deledda in Scano 1972, p. 236). Più tardi, nel 1893, espresse in questo modo le sue ambizioni ad Antonio Scano e Antonio Giuseppe Satta Semidei, editori della rivista *Vita Sarda*: 'Aiutino questa piccola lavoratrice che ha consacrato la sua vita e i suoi pensieri alla Sardegna, e che sogna ad ogni istante di vederla, se non più conosciuta, liberata almeno dalle calunnie d'oltremare' (Deledda in Scano 1972, p. 242). Mettendo da parte le sue *captationes benevolentiae*, quello che vogliamo evidenziare è l'enfasi che l'autrice pone sulla sua Sardegna, la cui descrizione sembra essere l'unico obiettivo della sua vocazione letteraria; oltretutto, l'autrice si riferisce alla sua terra d'origine come a un paese sconosciuto, facendo al tempo stesso riferimento alle calunnie d'oltremare che sembrano marchiare negativamente l'isola di Sardegna e i suoi abitanti.

Queste informazioni ci aiutano a comprendere lo stretto legame che collega l'ambizione letteraria di Deledda con lo spazio originario dell'isola, un legame che sembra essere stato compreso meglio da tutta quella critica che maggiormente è stata in grado di

riconoscere la centralità degli elementi autobiografici nella narrativa deleddiana<sup>6</sup>, dove la mentalità sarda, le abitudini e le tradizioni isolate – lungi dall’essere presenti come meri elementi folkloristici – sono, al contrario, centrali. In questo senso, il problema dell’identificazione e della disidentificazione con la cultura sarda gioca un ruolo cruciale nelle trame dei romanzi e nel delineare i profili dei personaggi. Nella maggior parte dei lavori ambientati in Sardegna, Deledda ritrae personaggi che paiono rispecchiare – anche dolorosamente – la consapevolezza della propria alterità, condivisa dall’autrice stessa, che si manifesta con il desiderio di liberarsi di limiti e costrizioni imposti dall’esterno: questo è quanto troviamo, ad esempio, in *Canne al vento* (1913), in cui Lia sfida l’autorità paterna per decidere del proprio futuro, non rispondente alle aspettative della famiglia e della comunità; o nella figura di Marianna in *Marianna Sirca* (1915), determinata – al contrario – a proteggere i limiti della sua indipendenza, così dolorosamente raggiunta. Leggiamo anche di Cosima/Grazia, in *Cosima* (1937), e di come fu capace di fuggire dai limiti di Nuoro e di cercare la fama attraverso l’attività letteraria. Emerge quindi il ritratto di una donna e di una scrittrice dalla ‘preternatural feminist vision’ che, alle aperte manifestazioni di protesta, preferì ‘to make her statements through her prose’ (Kozma 2002, p. 9) e che realizza molto presto come ‘l’unico modo per soddisfare le esigenze della sua famiglia, adempiere ai propri desideri e rimanere veramente fedele alle tradizioni del suo paese [fosse] di vivere fuori dal cerchio familiare e di accettare le proprie radici, contemplandole da lontano tramite i suoi scritti’ (Sanguinetti-Katz 1994, p. 71). La difficoltà dei protagonisti e delle

---

<sup>6</sup> Ci si riferisce soprattutto ai contributi di Carolyn Balducci (1975), Neria De Giovanni (2006), Rossella Dedola (2017), Martha King (2002), Luciano Marroccu (2016), per citare alcuni tra i principali.

protagoniste deleddiani si identifica con l'inconciliabilità del desiderio di accettazione da parte della comunità e l'insopprimibile desiderio di auto-realizzazione che si scontra con una società che impedisce all'individuo di emergere come singolo per preservare l'omogeneità e l'uniformità necessarie per la sua sopravvivenza.

## **I.1 Immagini della casa familiare**

Seguendo le premesse e le indicazioni esplicate nell'introduzione al capitolo, questa prima sezione avrà come oggetto il rapporto delle protagoniste con lo spazio domestico delle case d'origine, con quelle case dell'infanzia che, secondo Bachelard, costituiscono il nucleo centrale della nostra intimità e diventano, quindi, '*strumento di analisi* per l'anima umana' (Bachelard 2015, p. 29). Per comprendere meglio questa relazione con lo spazio domestico è necessario ritornare al contesto culturale e sociale della Sardegna di cui abbiamo dato ragione nel capitolo introduttivo, poiché è al suo interno che si realizzano alcune situazioni che, anche oltre la narrativa deleddiana, sono spesso state interpretate come delle manifestazioni di quell'ipotetico matriarcato sardo la cui esistenza abbiamo già contestato. Infatti, poiché gli uomini, per lavoro, erano spesso costretti a passare lunghi periodi lontani da casa e dal paese d'origine, allora lo spazio domestico diventa un regno conchiuso, una 'gabbia dorata' in cui le donne sono incaricate della gestione delle questioni domestiche ed extra-domestiche. Questo accade, però, non per una libera scelta delle interessate ma piuttosto secondo una gerarchia interna basata sul ruolo familiare e sull'età,

che le vede occupate nell'amministrazione dell'economia familiare in un'ottica gestionale più che decisionale, elemento che non fa che ribadire il ruolo subalterno.

Pertanto, anche in Deledda la casa compare, quindi, come il primo luogo entro il quale si palesano e si attuano queste dinamiche (di potere, ancor prima che familiari), il primo microcosmo nel quale si esige l'applicazione di quelle severe norme di comportamento dalle quali molte delle protagoniste deleddiane sognano e/o hanno il timore di liberarsi. È proprio in questa intimità domestica che le protagoniste iniziano a maturare e a prendere atto della propria individualità e a costruire la propria identità, in un percorso che le porterà a scontrarsi – talvolta irrimediabilmente – con i limiti imposti dal loro genere, prima ancora che dallo *status* sociale. In una società, come quella tradizionale sarda, basata su un forte senso di comunità e sul bisogno (spesso doloroso) di mantenere lo *status quo* (bisogno di cui la narrativa deleddiana è impregnata), la casa è la rappresentazione fisica di una continuità d'essere che è necessaria alla definizione di un'identità, intesa come individuale, ma ancora di più come collettiva, offrendo quindi una giustificazione sociale alle limitazioni imposte alle donne.

Per comprendere meglio questi aspetti, riportiamo quello che la psichiatra Nereide Rudas osserva in uno dei suoi lavori (2004), nel quale investiga il rapporto degli scrittori sardi con la loro terra d'origine, la Sardegna, inteso come luogo concreto e metaforico, soffermandosi anche sullo spazio domestico. Nel passare in rassegna alcune rappresentazioni della casa, Rudas afferma che:

la casa [...] rivela il suo carattere di verbo frequentativo dall'*habere* latino [...]. La casa è il luogo [...] in cui si vive la vita al riparo dall'esterno, ma in continua comunicazione con esso e con il suo divenire. È il luogo della sicurezza, della distanza e del confine (anche se questo è osmotico e dialettico). Anche la casa è confine: è una "pelle" che ci spazializza, ci demarca, ci definisce. È dunque "un dentro" che si apre a "un fuori" ed è investita di valenze affettive assai forti. (Rudas 2004, p. 182)

In questo 'dentro' che è in continuità, ma separato dal 'fuori', è quindi entro le mura domestiche che anche le protagoniste deleddiane riflettono sulla propria identità e il proprio posto nel mondo, con esiti spesso dolorosi e talvolta irreversibili. I tre concetti della sicurezza, della distanza e del confine appaiono, anche nella presente analisi, come degli elementi cardine: la sicurezza è la sensazione che più delle altre è *bachelardianamente* associata alla casa, nella sua accezione di nido e di rifugio e come luogo privilegiato per la *reverie* (Bachelard 2015); la distanza si intende in relazione non solo allo spazio (soprattutto nella relazione dentro-fuori) ma anche, e in particolare, alle opportunità di crescita, di conoscenza di sé e di esperienza che la casa-grembo (*ibid.*, p. 35), quella dell'infanzia, rappresenta.

Questa sezione si concentrerà in particolare sui romanzi *Cenere* (1903), *Nostalgie* (1905), *L'edera* (1908), *Canne al vento* (1913), *Marianna Sirca* (1915) e *Cosima* (1937) per osservare come Deledda rappresenti lo spazio domestico come il palcoscenico di una dicotomia maschile/femminile che si estrinseca nelle limitazioni imposte alle donne e che permea la società sarda tradizionale, coinvolgendo non marginalmente anche gli spazi di casa. Questi lavori, tra i più maturi di Deledda, appartengono al cosiddetto 'periodo

romano', quando – dalla Capitale – la scrittrice dà alla luce una produzione letteraria contrassegnata da una maggiore profondità di temi, nei quali il rapporto con lo spazio-casa (ampiamente inteso) si carica delle riflessioni da lontano di chi ha lasciato l'isola e il luogo natio. Proprio la prospettiva della lontananza carica le numerose rappresentazioni della casa di tonalità più intense e di sentimenti più polarizzati, producendo le immagini dello spazio domestico come gabbia o come prigionia, rispetto alle quali – per le nostre protagoniste – si prospetta la duplice strada della permanenza in esse o della fuga, entrambe non senza sofferenza. A questo si aggiunge, come vedremo, l'utilizzo dell'immaginazione e della fantasia come strumento per superare quei 'narrow limits' (Fanning 2007, p. 215) – anche ma non puramente spaziali – loro imposti dal contesto in cui vivono, con lo scopo di trasformare, anche immaginificamente, lo spazio di casa. In accordo con Neria De Giovanni, troveremo tracce di quella che la critica ha definito come 'l'estetica della massaia' (De Giovanni 1987, p. 52), ovvero una particolare forma di femminismo che, seppur non militante nella piena accezione del termine, mette al centro della propria narrativa (e della propria vita) la donna, i suoi sogni e lo sforzo per l'emancipazione e di cui Deledda offre testimonianza attraverso le sue protagoniste. L'obiettivo del presente capitolo sarà dunque quello di evidenziare e interpretare tali rappresentazioni, mettendo anche in evidenza il *continuum* letterario e umano che lega Deledda alle scrittrici sarde che l'hanno succeduta, evidenziando elementi di continuità e di discontinuità.

Questi elementi d'analisi sono estremamente chiari in *Cenere* (1903), il primo romanzo di cui ci occuperemo. Pubblicato tre anni dopo il trasferimento della scrittrice a



Roma, ha come protagonista Anania, figlio illegittimo che viene abbandonato dalla madre, Olì, per salvarlo da una vita di miseria. Il giovane verrà allevato dal padre biologico – che aveva a suo tempo abbandonato la giovane madre incinta – e dalla moglie di quest’ultimo, Zia Tatana, le cui cure consentono ad Anania di studiare e di raggiungere una certa rispettabilità sociale. Nonostante la parabola che consentirebbe di riconoscere nel giovane il protagonista di un *bildungsroman* incompiuto, il richiamo per un ritorno alla madre e alle origini non abbandona il giovane, avvinghiandolo in una discesa che ne farà uno dei tanti eterni adolescenti deleddiani così ben identificati da Janice M. Kozma (2002). La figura su cui però vogliamo soffermarci in questo contesto non è tanto quella di Anania quanto quella della madre Olì Derios, segnata a vita dalle false promesse del suo amato, che le aveva promesso di sposarla e di condurla con sé ‘in continente’ per sottrarla a una vita di miseria. La giovane, ‘oppressa dalla solitudine e dalla miseria [...] amava il giovine per ciò che egli rappresentava, per le cose e le terre meravigliose che egli aveva vedute, per la città dalla quale veniva, [...] per i fantastici disegni che egli tracciava nell’avvenire [...]’ (Deledda 2012, p. 7). Quando invece Olì rimane incinta, Anania la abbandona e il padre la caccia di casa, e la ragazza si trova a essere ‘placed outside the law by the actions of [...] men’ (Wood 1995, p. 66). Scacciata dalla misera casa colonica nella quale vive con il padre e con i fratellini, la giovane cerca rifugio in quella che appare come una casa di transizione, ‘la casa in rovina intorno alla quale Anania aveva seminato il grano; i fratellini le portavano qualche tozzo di pane, ma zio Micheli se ne accorse e li bastonò’ (Deledda 2012, p. 13). Distante da casa, ma non troppo lontano da essa, Olì inizia un viaggio che, lungi da essere la realizzazione del suo sogno d’amore, è un doloroso percorso di espiatione per aver osato

immaginare una vita diversa dall'isolamento e dalla miseria che la sua casa colonica ben rappresentava. Anche la seconda casa, quella di Zia Grathia a Fonni, dove Anania la indirizza per offrirle un riparo, racconta di una donna prigioniera dentro uno spazio domestico stantio, rappresentazione di un passato ormai lontano; nella piccola cucina:

Tutto intorno era miseria, stracci, fuliggine. Dal tetto di scheggie (*sic*) annerite dal fumo pendevano, tremolanti, grandi tele di ragno; pochi arnesi di legno formavano le masserizie della misera casa. [...] Olì si volse e sulla parete color terra vide infatti un lungo gabbano d'orbace nero, fra le cui pieghe i ragni avevano tessuto i loro veli polverosi. (*ibid.* pp. 13-14)

Pur non essendo più la sua casa d'origine e nemmeno la casa definitiva, quella della vita adulta, anche in questa che sarà la sua dimora per anni, lo squallore rappresentato non è altro che la cornice spaziale della vita di stenti che culminerà con il suicidio di Olì. Pertanto, uscire da casa e tentare, così, di scampare a quella miseria che la casa rappresenta, si configura – per la giovane – come l'abbandono delle radici, l'inizio di un'ascesa agli inferi che altro non è che il percorso di espiazione per avere osato sognare una vita 'altra' rispetto a quella cui il suo ruolo e il suo *status* le imponevano, decidendo di abbandonare la casa natale.

Il senso di degrado e di oscurità che permea la spazialità domestica appena descritta, unito al desiderio e alla paura di superarne i confini, non si discosta molto da quanto osserviamo in *Canne al vento* (1913), pur in un contesto familiare e sociale diverso da quello della giovane Olì. Deledda ritrae qui una famiglia nobile, di ascendenza spagnola, ma ormai

in decadenza, 'which gloried more in their titles than in their income' (Kozma 2002, p. 54). La famiglia, un tempo benestante, vive ora in ristrettezze economiche, con i proventi dell'ultimo appezzamento di terra rimasto e che il fedele servo Efix coltiva. A causa dell'atteggiamento anacronistico, severo sino alla violenza del padre Don Zame, le quattro sorelle crescono incapaci di scendere a compromessi con le necessità che si trovano a fronteggiare. Troppo nobili per accettare le proposte di matrimonio che considerano inadeguate alla propria condizione, trascorrono la vita in solitudine e miseria, nascondendo per orgoglio anche le difficoltà economiche. Ostinatamente chiuse entro regole e comportamenti ormai desueti e fuori luogo per i tempi, espressione dell'incapacità di accettare i cambiamenti che ormai sono giunti anche nell'isola, le quattro sorelle Pintor vivono 'chiuse dentro casa come schiave' (Deledda 2015, p. 8), costrette dal padre Don Zame a aderire a un'eccessiva 'severità di costumi' (*ibid.*, p. 9), assolutamente fuori luogo per l'epoca e per l'età delle giovani sorelle. Ma mentre Ester, Ruth e Noemi obbediscono e si conformano alle aspettative paterne, Lia è l'unica che decide di ribellarsi: scappa di casa e abbandona l'isola, 'contenta d'aver rotto la sua catena' (*ibidem*), e si sposa, per non fare mai più ritorno sull'isola. Lia è tra i personaggi femminili nei quali possiamo riconoscere l'esperienza personale dell'autrice stessa, quella della giovane donna che accetta di affrontare il disappunto della sua famiglia e il giudizio della sua comunità, pur di realizzare la vita che desidera, fuori dai limiti imposti dall'autorità paterna. La necessità di mantenere contatto con le proprie radici avviene, per la giovane, attraverso le lettere che – senza risposta – invia alle sorelle rimaste a Galte, così come Deledda mantiene inalterato

il legame con la sua isola attraverso lo strumento della scrittura, anche e soprattutto dopo il trasferimento a Roma.

Della giovane Lia di *Canne al vento* abbiamo il ricordo di Efix, il vecchio servo di famiglia, che la rivede ‘pallida e sottile come un giunco, affacciata al balcone, con gli occhi fissi in lontananza a spiare anch’essa cosa c’era di là, nel mondo. Così egli l’aveva veduta il giorno della fuga, immobile lassù, simile al pilota che esplora con lo sguardo il mistero del mare...’ (*ibid.*, p. 16)<sup>7</sup>. È Efix, a servizio della famiglia Pintor da vent’anni<sup>8</sup>, a descrivere la casa di famiglia, in apertura del romanzo:

Efix si fermò davanti a un portone attiguo a quello dell’antico cimitero. Erano quasi eguali, i due portoni, preceduti da tre gradini rotti invasi d’erba; ma mentre il portone dell’antico cimitero era sormontato appena da un’asse corrosa, quello delle tre dame aveva un arco in muratura e sull’architrave si notava l’avanzo di uno stemma: una testa di guerriero con l’elmo e un braccio armato di spada; il motto era: *quis resistit hujas?* (*ibid.*, p. 14)

L’ingresso della casa è preceduto da tre ‘gradini rotti’, il cui numero richiama le ‘tre dame’, le sorelle, menzionate subito dopo; la casa è vicina al cimitero, accostamento dal fortissimo valore simbolico, con l’enfasi posta sui due portoni, ‘quasi eguali’, un dettaglio

---

<sup>7</sup> Torneremo in seguito su questo passo, quando ci occuperemo degli spazi liminali nella terza sezione.

<sup>8</sup> Efix è in realtà coinvolto nella morte del suo padrone Don Zame, che morì in seguito alla fuga di Lia a Roma. Efix ha infatti la responsabilità di aver ‘ucciso involontariamente don Zame, spezzando così ogni bilanciamento fra singolo e comunità, servi e padroni, bene e male’ (Sanna 2008, p. 84).

che sembra anticipare l'atmosfera di sofferenza e morte che i due luoghi condividono<sup>9</sup>. La descrizione della casa procede ancora attraverso gli occhi di Efix:

La casa, a un sol piano oltre il terreno, sorgeva in fondo al cortile, subito dominata dal Monte che pareva incomberle sopra come un enorme cappuccio bianco e verde. [...] un balcone [...] al quale si saliva per una scala esterna in cattivo stato. Una corda nerastra, [...] sostituiva la ringhiera scomparsa. Le porte, i sostegni e la balaustrata del balcone erano in legno finemente scolpito: tutto però cadeva, e il legno corroso, diventato nero, pareva al minimo urto sciogliersi in polvere come sgretolato da un invisibile trivello. [...] Efix ricordava che fin da bambino quel balcone gli aveva destato un rispetto religioso, come il pulpito e la balaustrata che circondava l'altare della Basilica. (*ibidem*, il corsivo è mio)

Attraverso lo sguardo esterno di Efix, non distaccato ma non di meno obiettivo, vediamo come la palazzina fatiscente rispecchi la condizione di vita dei suoi abitanti; il parallelo tra la casa e il vecchio cimitero cui sorge accanto contrasta con l'immagine positiva della casa come rifugio o come secondo grembo (Bachelard 2015): qui lo spazio domestico non mantiene nessuna delle connotazioni positive dello 'spazio felice' (Bachelard 2015, p. 26) o del 'rifugio' (*ibid.*, p. 137), quella delle dame Pintor è piuttosto un nido dal quale non si riesce e non si può spiccare il volo, non senza una rottura, come quella della già citata Lia. E infatti le altre tre sorelle vivono secondo regole e

---

<sup>9</sup> È la stessa atmosfera di morte e immobilismo che Efix percepisce all'arrivo al villaggio: 'Lunghe muriccie in rovina, casupole senza tetto, muri sgretolati, avanzi di cortili e di recinti, catapecchie intatte più melanconiche degli stessi ruderi fiancheggiano le strade in pendio selciate al centro di grossi macigni; pietre vulcaniche sparse qua e là dappertutto danno l'idea che un cataclisma abbia distrutto l'antica città e disperso gli abitanti'. (Deledda 2015, p. 14).

comportamenti che nemmeno la giovinezza di Giacinto (il figlio di Lia giunto in Sardegna a sconvolgere le vite delle tre dame) riuscirà a smantellare, rimanendo lui stesso vittima delle stesse desuete regole che lo costringono al matrimonio per mantenere la rispettabilità delle zie, tutti soffocati dalle maglie di una comunità che prevale sempre sulle istanze del singolo e che richiede abnegazione di sé e sacrificio da parte di chi ne vuole rimanere parte, l'‘agnello sacrificale’ che, secondo Aste, ‘Sardinian culture and a primitive sense of divinity [...] always request’ (Aste 1990, p. 67).

Rispetto alle protagoniste appena descritte, gli altri due romanzi di cui ci occuperemo in questa sezione, *Marianna Sirca* (1915) e *Cosima* (1937), mostrano un'evoluzione nel modo in cui le protagoniste interagiscono con lo spazio domestico, soprattutto negli esiti. Appartenenti a una nuova fase della narrativa deleddiana, che torna tematicamente in Sardegna dopo il matrimonio e il trasferimento a Roma, l'omonima protagonista di *Marianna Sirca* e l'*alter ego* letterario di Deledda in *Cosima* sono due donne che sin dall'infanzia mostrano una maggiore consapevolezza di sé e delle proprie ambizioni, che le porta ad affinare i mezzi per trasformare le rispettive prigioni domestiche in uno spazio di assertività. Nel primo dei romanzi citati, la protagonista Marianna è costretta dai genitori, ancora bambina, a trasferirsi presso lo zio prete, nella speranza che quest'ultimo possa farla erede unica del suo patrimonio. Marianna che ‘aveva obbedito sempre, fin da quando bambina era stata messa come un uccellino in gabbia nella casa dello zio, a spandere la gioia e la luce della sua fanciullezza attorno al melanconico sacerdote [...]’ (2016, p. 8), vive una condizione che è descritta da Fanning come una ‘imposed, unwanted, claustrophobic enclosure’ (Fanning in Wood 2007, p. 222), dove

però la protagonista ‘chooses to exercise a kind of power of self-preservation’ (*ibid.*) che la trasforma in custode di sé stessa. Anche per questo motivo la studiosa dimostra come, particolarmente in questo romanzo, Deledda insista sulle immagini di uccelli e sulla metafora del volo<sup>10</sup>, per trasmettere al lettore il fortissimo desiderio di fuga della protagonista. I beni e i possedimenti che rappresentano per Marianna, ancora bambina, lo strumento d’oppressione da parte della famiglia, diventano poi il mezzo attraverso il quale la giovane otterrà e manterrà la libertà. Ed è proprio la casa, un tempo prigione in cui viveva sottoposta anche al controllo dei servi<sup>11</sup>, che diventa il luogo in cui Marianna esercita il suo potere e cerca protezione. Anche a costo di sacrificare i suoi sentimenti, come quando realizza che il suo amore nei confronti di Simone Sole, un bandito, costituisce una minaccia alla libertà dolorosamente conquistata. La consapevolezza raggiunta ha, per la ragazza, il senso di un risveglio da custodire, in cui l’immagine della casa si sovrappone a quella della propria coscienza:

Ed ecco si svegliava, dopo tanti anni. [...] la sua vita era stata quella di una serva sottomessa non solo ai padroni ma ai servi di maggior grado di lei. Ma ecco suo padre tornare: e i pensieri di lei si ritirano nel loro nascondiglio più segreto: nessuno al mondo deve saperli, e questo non tanto per orgoglio quanto perché lei ama la sua anima come la sua casa, che tutto sia in ordine, pulito, chiuso nelle casse, appartenente a lei sola. (Deledda 2016, p. 11)

---

<sup>10</sup> Osservazioni condivise anche da Ellen Moers (1978, p.127) e Robin Pickering-Iazzi (1997, p. 85).

<sup>11</sup> Emblematica la figura della serva Fidela, ‘guardiana inesorabile, [...] con le chiavi alla cintura e gli occhi di spia’ (Deledda 2016, p. 43).

‘Lei ama la sua casa come la sua anima’, un posto nascosto (il ‘nascondiglio più segreto’) accessibile solo a lei e il cui ordine va preservato, un pensiero che richiama in primo luogo la necessità del ‘modellamento dell’abitazione’, quello che – secondo Bachelard – ‘rende levigata e dolce una superficie preventivamente accidentata e composita’ (Bachelard 2015, p. 13) e che consente, quindi, di modellare la casa a propria immagine. In secondo luogo, il passo ci riporta anche a quelle ‘immagini del segreto’ (*ibid.*, p. 105) che intrecciano di significati l’immaginario della casa; attraverso di essa e attraverso le immagini a essa collegate, Marianna prende contatto prima e custodisce poi la sua ‘vita psicologica segreta’ (*ibid.*, p. 106), nei confronti dell’autorità paterna prima, e di Simone Sole, il bandito che ama, poi. Se confrontiamo questo passaggio proprio con quello in cui l’autrice descrive il primo incontro di Marianna con Simone, molti anni dopo, allora il rapporto che la protagonista ha instaurato con il proprio spazio domestico diventa ancora più chiaro. Mentre Marianna è in piedi sulla soglia,

Simone si guardò in giro, salutando le cose che ben riconosceva [...]. Di fronte al finestrino nel cui sfondo verdeggiava il bosco, s’intravedeva, attraverso l’uscio aperto, la stanzetta attigua che aveva anche una porta verso la radura: l’ambiente pulito, col lettino bianco di Marianna, il tavolo, un quadretto e un piccolo specchio alla parete, contrastava con quello della cucina. Ella chiuse l’uscio di comunicazione e si mise alle spalle di Sebastiano perché si accorse ch’egli già, pure senza adombrarsi, spiava con malizia i movimenti di lei [...] (Deledda 2016, pp. 14 - 15).

Pur avvalendosi della figura di Sebastiano – a dimostrazione di un’ancora incompleta emancipazione femminile dall’autorità maschile – Marianna è profondamente



turbata dalla familiarità di Simone con la casa, così da sentirsi violata nella propria intimità. Decide allora di chiudere la porta della piccola stanza da letto – lo spazio più intimo della casa – per evitare che Simone e Sebastiano violino la sua *privacy*. Si osservano qui, in maniera estremamente chiara, alcuni importanti punti di analisi: in primo luogo il passo qui citato richiama l'idea bachelardiana (mutuata da Jung) della casa come 'strumento d'analisi per l'anima umana' (Bachelard 2015, p. 28), involucro esterno col quale preservare la propria intimità proprio in quanto realtà speculare al proprio essere; in secondo luogo la citazione ci permette di confermare quanto ribadito da Michelle Perrot a proposito della stanza della donna, quando osserva come per essa 'chiudersi dentro è stato un atto di libertà' (Perrot 2011, p. 147), perché consiste nel rivendicare lo spazio woolfiano 'per sé', in cui esercitare la propria *agency* in una chiusura dal significato ancora più forte, in quanto esercitata nella prospettiva dell'antitesi interno-esterno. In altre parole, quello che cerca Marianna dentro lo spazio domestico – qui rappresentato dalla stanza – non è più la mera protezione rispetto a quanto la minaccia dall'esterno, ma consiste in un'uscita dallo spazio diminuito dalla stanza e nella decisione, autonoma, di decidere in autonomia chi può accedervi anche solo con lo sguardo, passando da 'uccellino in gabbia' (Deledda 2016, p. 8) a sola custode della propria intimità.

La determinazione di Marianna Sirca a spezzare le catene della prigionia è ancora meglio rappresentata in *Cosima*, ultimo romanzo qui preso in esame, pubblicato postumo. Il manoscritto fu trovato nello studio di Deledda poco dopo la sua morte: apparso subito come romanzo dalla forte 'trasparenza autobiografica' (Ramat 1977, p. 91), fu prima pubblicato a episodi da Antonio Baldini con il titolo di *Cosima quasi Grazia* nella rivista *La*

*Nuova Antologia*, poi ripubblicato con il titolo di *Cosima* (1937). Robin Pickering-Iazzi osserva come ‘in *Cosima* the boundaries between author, narrator and persona frequently blur’, come rivela anche la costante alternanza di tempo presente e passato, che mette a nudo ‘the vantage point of the writer, which is that of a privileged observer able to give meaning to events’ (citato in Guida 2005, p. 44). Nell’azione liberatoria e di autoaffermazione che la scrittura rappresenta per Deledda, Guida interpreta come ‘Deledda’s choice of the name *Cosima* [Deledda’s middle name] is yet more evidence of the tension between the impulse to make one’s personal experience public and the desire to keep one’s personal experience private.’ (*ibid.*, p. 41). Ancora più chiaramente si esprime Bracchi, quando sottolinea come, in *Cosima*, ‘l’auto-biografia si trasfonde in autoritratto letterario in cui la terza persona (*Cosima*) è lo specchio in cui l’autrice si osserva e acuisce la ricezione di sé, per arrivare a proporre una rappresentazione di sé tra identità e alterità da sé a sé stessa/*Cosima*’ (Bracchi 2010, p. 148). Attraverso un narratore in terza persona, nel suo ultimo e certamente incompiuto lavoro, la scrittrice ripercorre con la scrittura la propria vita, dall’infanzia trascorsa nella casa di famiglia a Nuoro sino al trasferimento a Cagliari, dove conoscerà il futuro marito. Il romanzo si apre con una lunga ed estremamente dettagliata descrizione della casa di Nuoro, con una particolare enfasi posta nella descrizione degli oggetti del quotidiano:

La casa era semplice, ma comoda: due camere per piano, grandi, un po’ basse, coi pianci e i soffitti di legno; [...] Il portoncino solido, fermato con un grosso gancio di ferro, aveva un battente che picchiava come un martello, e un catenaccio e una

serratura con la chiave grande come quella di un castello. [...] Un uscio solido pur esso e fermato da ganci e catenacci, metteva nella cucina. [...] Tutto era grande e solido [...]. E un grande portone fermato anch'esso da ganci e stanghe, tinto di un color marrone scuro, dava sulla strada. [...] A questo portone, una mattina di maggio, si affaccia una bambina [...] per comunicare una notizia importante. [...] Tutto, del resto, è straordinario per lei: pare venuta da un mondo diverso [...], mentre la realtà di questo non le dispiace, se la guarda a modo suo, cioè anch'esso coi colori della sua fantasia. (Deledda 2004, p. 3)

La casa è, per Cosima/Grazia, 'semplice ma comoda' e la cucina – che giustamente Ramat definisce il 'cuore affettivo (e scenico-strutturale)' del romanzo (Ramat 1977, p. 96) – è descritta come 'l'ambiente più abitato, più tiepido di vita e di intimità'. L'aggettivo 'solido' ricorre tre volte nello spazio di due pagine, e il medesimo senso di robustezza è dato anche, più avanti, dalla descrizione della scala interna all'abitazione, realizzata in granito. Il passo citato rivela la complessità del rapporto con l'ambiente domestico: la descrizione in sé non è cupa e richiama sensazioni positive di sicurezza e protezione, rivelando come la casa dell'infanzia – anche trasfigurata attraverso la doppia lente del ricordo e della resa letteraria – diventi il catalizzatore di quelle 'fissazioni di felicità' (Bachelard 2015, p. 35). Allo stesso tempo, però, il lunghissimo elenco di oggetti e utensili, i costanti richiami ai confini della casa e a tutti gli strumenti che hanno lo scopo di circoscrivere e proteggere lo spazio domestico, trasmettono non solo il senso di calore e protezione che Cosima/Grazia esperisce da bambina, ma rimandano anche alla dialettica del dentro-fuori e alla lettura dello spazio extra-domestico come prerogativa maschile e precluso alla donna. Il rimando è quello a un senso di chiusura e di oppressione che

rendono la casa ‘a comfortable prison’ (Fanning in Wood 2007, p. 216) e che parteciperà a determinare il forte desiderio dell’autrice di lasciare Nuoro e l’isola. Quello che vogliamo evidenziare, anche qui, è la capacità di Cosima/Grazia di attivare una serie di strumenti con i quali reagire e liberarsi dalla claustrofobia dell’ambiente in cui vive, soprattutto grazie a un’immaginazione attraverso la quale, come argomenta Giovanna Cerina, Deledda ritrae ‘una miriade di piccoli eventi che la scrittura riscatta dalla loro insignificanza stemperando la realtà con i colori della fantasia o del sogno’ (Cerina 1996, p. 8)<sup>12</sup>. Ma uno spazio in cui accade anche il contrario, in quanto – per Cosima molto più che per le altre protagoniste deleddiane – la casa è concretamente lo spazio delle *rêverie* bachelardiana, quella in cui osserviamo ‘l’immaginazione costruire “muri” con ombre impalpabili, confrontarsi con illusioni di protezione, – o inversamente tremare dietro muri spessi, dubitare dei più solidi bastioni’, quella in cui ‘l’essere che ha trovato un rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio’ (Bachelard 2015, p. 33). Emblematico esempio di quest’attività immaginifica è l’episodio in cui la piccola Cosima – nel suo racconto a un vicino di casa – cambia il genere della sorellina appena nata solo perché ‘desiderava un fratellino; e se lo era inventato, col nome e tutto’ (Deledda 2004, p. 7), rendendo palese come, nell’esperienza di Deledda e delle sue protagoniste, il racconto – poi scrittura – è uno strumento di fuga da quella realtà di cui, presto, si sentirà prigioniera. Anche Maria Giovanna Piano rileva come Deledda abbia utilizzato la sua immaginazione per ‘rendere maturo il sentimento di cose grandi portandolo fuori dal sogno’ (Piano 1998, p. 27), attraverso il *medium* della scrittura,

---

<sup>12</sup> Torneremo sulla questione scrittura nella sezione dedicata del presente capitolo.

un'uscita che è 'l'agire possibile, che la fa esistere malgrado gli impedimenti familiari e sociali, che le concede di uscire dalle pareti di quella cucina tanto significativamente descritta quale principio di romanzo e principio di vita' (Bracchi 2010, p. 83).

Patrizia Guida osserva correttamente come 'in the narration of *Cosima*, the house has the function of a collective actant whose role is to give the impression of authenticity [...]. Starting with the paternal home, the writer describes the patriarchal world of her childhood [...]' (Guida 2005, p. 47). La studiosa procede poi con il sottolineare come, soprattutto in questo contesto, 'the act of writing' deleddiano sia ritratto dall'autrice stessa come un'azione 'subversive, on both a personal and a social level' (*ibid.*). È importante aggiungere come quest'ultimo romanzo sia indicativo di come la giovane *Cosima/Grazia* fosse non solo protetta e ispirata dallo spazio domestico, ma anche – all'interno dello stesso – ostacolata nella propria libertà. Ciò che quindi Deledda si propone di fare attraverso il mezzo della scrittura è proprio infrangere e riscrivere quel codice di regole e di abitudini di comportamento imposte alle donne dalla società tradizionale sarda, la cui prima espressione tangibile è rappresentata anche dal modo di vivere (o meno) la casa familiare, quel 'recinto domestico' che rappresentava chiaramente un limite per sé stessa e per tutte le donne.

## I.2 Le case della vita adulta

I romanzi citati nella sezione precedente hanno mostrato come, in Deledda, la casa di famiglia sia spesso percepita e ritratta come gabbia o prigione, soprattutto dalle protagoniste femminili, cui era concessa un'autonomia se non inesistente, certamente molto limitata. Donne e ragazze che – confinate entro il perimetro domestico – si trovano loro malgrado costrette a ottemperare ai propri doveri come figlie prima, come mogli e madri poi, dopo il matrimonio, tappa fondamentale per una completa accettazione della donna nella società. Nelle società tradizionali come quella sarda rappresentata da Deledda, infatti, anche i matrimoni venivano decisi e organizzati secondo ben definiti calcoli economici<sup>13</sup>: i romanzi deleddiani presentano molti esempi di unioni di carattere utilitaristico, nei quali – ancora una volta – i limiti imposti ai desideri e ai sentimenti individuali erano stabiliti in funzione dell'obiettivo collettivo (familiare soprattutto, ma anche di classe) di preservare il proprio patrimonio familiare o di accrescerlo, mantenendo un determinato *status*. Un limite che – a modo suo – la stessa Deledda accettò, quando decise – ancora molto giovane – che avrebbe sposato solo qualcuno adatto al suo *status* sociale e in grado di portarla fuori dall'isola, in quella Roma che aveva sempre sognato, come la vicenda amorosa con Antonio Pirodda dimostra<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Per una trattazione esaustiva della famiglia e dell'istituto del matrimonio in Sardegna si vedano soprattutto i lavori di Anna Oppo (1990), Pier Giorgio Solinas (2004) e Giulio Angioni (2005).

<sup>14</sup> Si tratta di un giovane insegnante nuorese, del quale Deledda scrive così in una lettera a De Gubernatis: 'L'uomo che io amo e che mi adora è diviso forse per sempre da me, appunto per una di queste disuguaglianze sociali che ora si fanno sentire più che mai nel mondo. È giovane, bello, intelligente, ma è povero, ma occupa un grado assolutamente inferiore al mio e la mia famiglia mi lascerà morire prima di concedermi a lui.' (Di Pilla 1966, p. 174). Sugli amori di Deledda si vedano in particolare i lavori di Rossana Dedola (2016) e di Anna Folli (2010).

Spesso, però, anche nelle case coniugali, non diversamente da quanto accadeva nelle case d'origine, le protagoniste possono ancora esperire un senso di oppressione e disagio per il perpetrarsi di vincoli e costrizioni di un patriarcato che, senza soluzione di continuità, persiste anche negli spazi della vita matrimoniale e che fa della casa uno strumento di controllo, come sintetizza chiaramente Bandinu quando osserva come l'ambiente domestico sia 'il primo dispositivo di addomesticamento' (Bandinu 2022, p. 13) della donna, considerata la necessità di 'circoscrivere lo spazio di vita della donna' (*ibid.*, p. 13) come l'unico strumento per il controllo della stessa. Allo stesso tempo, la casa coniugale può invece essere il luogo in cui esperire una sicurezza e un calore nuovo, luogo che si colora, quindi, di un'aura molto più positiva dell'ormai abbandonata casa familiare. Questo tipo di rappresentazione di queste che abbiamo definito 'case d'approdo' è presente già a partire dai primi lavori di Deledda, come dimostra uno dei suoi primi romanzi, *Anime oneste* (1895). La protagonista è Anna Malvas, un'orfana cresciuta a casa dello zio, Paolo Veleno. Sebastiano, figlio di Paolo e cugino di Anna, si innamora di lei e Anna stessa finisce con l'innamorarsi di Sebastiano, sposandolo. In questo romanzo l'autrice utilizza una descrizione estremamente dettagliata della casa, per trasmettere la percezione dello spazio-casa come di un ostacolo a una piena realizzazione di sé, dei propri sentimenti e delle proprie ambizioni. Rimasta presto orfana, la piccola Anna trascorre un'infanzia miserabile a casa della nonna, prima di trasferirsi presso i Veleno:

[Anna] rimase così presso la vecchia donn'Anna, sua nonna, [...]. Dopo la morte del figlio e della nuora, la vecchia casa dei Malvas restò chiusa al sole ed alla gioia. Mai

più le pareti furono imbiancate, e il fumo stese un velo opaco, color di cera, sui muri, sui mobili e sui vetri. In quella casa silenziosa e strana, quasi funebre, Annicca passò l'infanzia e crebbe come un fiorellino smorto, di quei fiori gialli, pallidi, che spuntano nei luoghi aridi e incolti (Deledda 2009, p. 4)

Qui Deledda, attraverso una particolare attenzione per i contrasti di colore, utilizza la descrizione della casa di Anna per esprimere il senso di solitudine e di oppressione che la giovane percepisce durante la sua infanzia: il 'velo opaco, color di cera' che copre le pareti, il mobilio e le finestre – come una nebbia – è in forte contrasto con il riferimento al sole, il cui colore giallo non è menzionato direttamente (e la finestra è, significativamente, 'chiusa al sole'), ma solamente richiamato attraverso la similitudine che coinvolge Anna, cresciuta 'come un fiorellino smorto, di quei fiori gialli, pallidi, che spuntano nei luoghi aridi e incolti'. Con un forte contrasto che darà ragione di quanto affermato all'inizio della sezione, l'autrice descrive invece molto diversamente le sensazioni trasmesse dalla sua nuova casa:

[...] la stanza da pranzo, che dava sul cortile. Una grande semplicità da per tutto (sic); dalle pareti bianche alla gran tavola di noce, dalle sedie massicce (sic) alle stoviglie della vecchia credenza. Un gran braciere d'ottone, pieno di fuoco, spandeva un tenue calore per la stanza illuminata da una candela alta ad olio d'oliva. (*ibid.*, p. 14; il corsivo è mio)

In questa breve descrizione, di nuovo, i riferimenti alla luce e al calore sono in forte contrasto con la descrizione della casa della nonna: se di questa ci viene descritto il misero



fumo di un braciere, qui – a fargli da specchio – la presenza emblematica di ‘un grande braciere d’ottone, pieno di fuoco’, che replica, amplificandolo, il pallore giallastro del primo ritratto della protagonista. In aggiunta a ciò, anche l’uso di aggettivi quali ‘gran’, ‘massicce’, ‘pieno’, e ‘alta’ insiste nell’amplificare il senso di appartenenza e di affetto che Anna esperirà nella sua nuova famiglia. Quella sensazione di protezione e di intimità che la protagonista non ha potuto sperimentare nella casa d’origine, trova invece realizzazione in casa dei Veleno: è qui, infatti che per Anna ‘la vita comincia bene, [...] racchiusa, protetta, al calduccio nel grembo della casa’ (Bachelard 2015, p. 35) ed è proprio attraverso i parallelismi evidenziati nei passi citati che comprendiamo come sia questo il primo ‘minimo riparo’ (*ibid.*, p. 33) nel quale l’immaginazione agisce e ‘sensibilizza i limiti del rifugio’ (*ibidem*), ampliandolo in accordo con i sentimenti che la casa ispira.

Come abbiamo già osservato, però, non tutte le protagoniste deleddiane interagiscono con le case dell’età adulta in maniera positiva, per il replicarsi delle stesse limitazioni cui sono costrette nelle case d’origine. Pertanto, il rapporto con queste case d’approdo può essere comunque molto sofferto, come osserviamo nel romanzo *Nostalgie* (1905): la protagonista è Regina, che – appena sposata – abbandona la casa familiare per recarsi a Roma con suo marito Antonio, trovandosi però a vivere la casa di famiglia di quest’ultimo come una trappola. La descrizione dell’ambiente trasuda il senso di disagio e oppressione che la giovane prova:

L’appartamento era illuminato a gas; i mobili lucevano e puzzavano di petrolio. Tutte le stanze erano strette, zeppe di mobili, soffocate da panneggi grossolani, da tappeti

di juta, da lavori all'uncinetto, da grossi cuscini ricamati in lana, da ventagli e ombrellini di carta traforata: in certe camere non ci si poteva muovere. Regina fu presa alla gola da un senso di soffocamento. Il ricordo della bella palazzina paterna, dalle grandi stanze calde e semplici, l'assalì con tenerezza angosciosa [...] (Deledda 2009, p. 31)

Ogni stanza della casa è piena di mobili e decorazioni, tanto che 'non ci si poteva muovere'; Regina si sente soffocare<sup>15</sup> e la sola cosa che può fare per alleviare l'angoscia è tornare con il ricordo alla casa paterna appena abbandonata, una bella casa con 'grandi stanze calde e semplici', un ricordo che le accende un sentimento di forte nostalgia, da cui il titolo del romanzo. Il suo disagio non si attenua, ma accresce quando entra nella sua stanza, dove le sembra di vivere un 'sogno penoso', dentro una 'strana prigionia, ove qualche cosa la legava e la opprimeva mortalmente' (*ibid.*, p. 32); e mentre nella camera tutte le finestre sono 'coperte di pesanti drappaggi', il ricordo torna ancora, attraverso il sogno, alla casa paterna, rivedendo 'la finestra della grande stanza da pranzo, dove in estate tremolava il bel quadro del bosco' (*ibid.*, p. 36). Il senso di prigionia che Regina prova dentro la nuova casa è legato non solo alla nostalgia del passato quanto alla disillusione circa il futuro, lei che sperava di risalire la scala sociale attraverso il matrimonio, sogno presto deluso dal momento che Antonio non è così benestante come la giovane sposa aveva creduto. In questo modo si comprende pertanto il ritratto di una casa borghese soffocante, il cui interno 'visivamente molto denso' non avvia, in Regina, quelle 'catene di

---

<sup>15</sup> È la stessa sensazione che la giovane donna esperisce appena scesa dal treno, al suo arrivo a Roma, quando anche il confine fisico del proprio corpo è violato ripetutamente dall'eccessiva esuberanza della suocera.

evocazioni' che rafforzano 'il senso di stabilità e di appartenenza alle stanze della casa' (Sartoretti 2014, p. 28), ma che al contrario contribuiscono ad accentuare il senso di disagio della protagonista.

Abbiamo visto quindi come, per le protagoniste Deleddiane, nemmeno la casa d'arrivo costituisca sempre quel guscio protettivo – o anche quella corazza – in cui sentirsi a casa, dal momento che anche le dinamiche in atto al di fuori della casa paterna rimandano all'inevitabilità, per la donna, di sacrificare 'themselves for the sake of convention' (King 2005, p. 35).

### **I.3 Gli spazi liminali**

Limiti domestici e di genere, ma non solo: nell'opera di Deledda, infatti, riconosciamo l'attività costante di una donna che dovette superare numerosi ostacoli per potersi affermare in una direzione rispondente ai suoi sogni e alle sue ambizioni, rimuovendo prima dall'interno e poi dall'esterno i limiti che la società e la sua stessa famiglia le imponevano. Sono proprio le dinamiche che portano a oltrepassare i confini di tali luoghi a determinare la particolare rilevanza che gli spazi liminali della casa assumono per la presente analisi: infatti, se lo spazio domestico rappresenta un confine da oltrepassare, il primo luogo (fisico e metaforico) dove le protagoniste intraprendono il loro percorso di emancipazione, o lo spazio entro il quale vivono reclusi, è proprio attraverso la pelle della casa, i suoi muri, i suoi balconi, le sue porte e finestre che esse stabiliscono o

evitano il contatto con l'esterno, con quello spazio fisico che finisce con il coincidere anche con quello metaforico della ricerca di sé e dell'essere altro, spesso temuti tanto quanto desiderati. Sono chiare, in questo senso, le parole di Grazia Livi, quando osserva che per la donna non può esistere nessuna 'stanza tutta per sé' se non si ha il coraggio 'di uscire dalla propria nicchia di vita diminuita' per essere finalmente qualcuno che 'regna al centro di sé', guadagnando il 'diritto a una stanza' (Livi 2012, p. 181). In questo modo, dunque, comprendiamo la forte valenza simbolica degli spazi di confine, richiamando proprio il loro essere ambigui e transizionali per natura, aperti all'altro e, quindi, al cambiamento, come ben chiariscono gli studi di Arnold Van Gennep, poi recepiti nell'ambito dei *gender literary studies*. È chiaro, dunque, come per i personaggi femminili varcare i limiti della casa significhi liberarsi principalmente dalle costrizioni di genere loro imposte e assumere un nuovo ruolo: di conseguenza, l'immaginario legato alle finestre, ai muri, alle porte è principalmente connesso al desiderio di sfuggire a tale reclusione, attraverso un costante riferimento alla fuga e al volo, ben evidenziato dai contributi di Ellen Moers (1976) e da Ursula Fanning (2007). Altre volte, al contrario, gli stessi muri e le stesse porte sono connesse a una volontà di auto-affermazione della stessa protagonista, che quindi trova modo – all'interno di quegli stessi limiti – di proteggere sé stessa e di esercitare una qualche forma di potere, riappropriandosi di uno spazio in cui il dominio maschile tende a imporsi sempre, anche formalmente, su quello femminile. La società patriarcale che ritroviamo descritta nella narrativa deleddiana identifica in un certo senso la donna con la casa, proprio attraverso la reclusione della donna all'interno dello spazio domestico. '*Sine femina non b'at domo*' ('senza donna non c'è casa'), recita una massima in lingua sarda (Bandinu

2022, p. 11), con la quale si esplicita come l'allontanamento dalle regole della casa (e quindi imposte alla donna) porti alla dissoluzione del binomio casa/famiglia, ed è pertanto osteggiato. È chiaro, quindi, che allontanarsi da casa significhi anche rifiutare l'idea di femminile imposta e sconfinare, appunto, nell'occupazione di ambiti 'maschili' sino ad allora preclusi. Analizzeremo questi aspetti prendendo in esame i romanzi *Nel deserto* (1911), *Canne al vento* (1913), insieme ai già citati *Marianna Sirca* (1915) e *Cosima* (1937), attraverso i quali forniremo esempi concreti di come il limite, in Deledda, contrassegni un cambiamento o – al contrario – il mantenimento di uno *status quo* che si impongono come scelte definitive, irreversibili.

Quanto chiarito circa il forte valore simbolico degli spazi di confine è piuttosto evidente in *Nel deserto*: la protagonista è Lia che, scontenta della vita nel suo paese in Sardegna, decide di rispondere alla richiesta di aiuto dello zio Asquer, che le chiede di trasferirsi a Roma a vivere con lui. La giovane acconsente, anche se Roma la delude, non riservandole l'accoglienza e le opportunità sperate. Nella capitale conoscerà Josto, vedovo con un figlio, che la giovane sposerà e con cui avrà un bambino, unione osteggiata dal vecchio zio. Rimasta vedova e credendo che lo zio l'abbia diseredata, alla protagonista non rimane che tornare in Sardegna con i due bambini, dove scoprirà – troppo tardi – di aver ereditato il piccolo patrimonio dello zio. Lia vive una condizione personale che è essa stessa *in limine*: nel corso del romanzo si comprende come il malessere della giovane non sia legato alla permanenza in un luogo geografico, ma a un passaggio – avviato, ma non ancora concluso – verso la modernità, un passaggio che interessa la Sardegna e i suoi

abitanti, che lo affrontano, spesso senza strumenti adatti, con un forte senso di smarrimento.

Nel romanzo, i frequenti riferimenti testuali al deserto paesano il senso di isolamento della protagonista, uno spaesamento che collega, con fastidio, all'esistenza che conduce sull'isola. Ancora in Sardegna, Lia guarda fuori dalla finestra: 'Nelle ore del meriggio *Lia guardava la landa e il mare dalla finestrucola della sua camera come dalla feritoia di un castello medioevale [...]*' (Deledda 2007c, p. 28; il corsivo è mio). Senza rendersi conto che il suo disagio è del tutto personale e non legato a ciò che la circonda, Lia guarda fuori dalla finestra e immagina luoghi altri, lontano dall'isola e dal suo paese. Osserva il limite del mare, confine geografico concreto della Sardegna, che la separa dal 'mondo lontano' del continente, *limen* per antonomasia che ha permeato profondamente la cultura e la letteratura sarda. La sensazione di trovarsi in un 'castello medievale' esprime tutto il suo malessere, mentre immagina di vivere in un altrove sconosciuto, ma dove tutto è 'forza e bellezza'. Roma sembra dunque essere quell'altrove tanto agognato, la città che per Cosima di Deledda era e sarebbe stata 'la Gerusalemme dell'arte' (Deledda 2005, p. 81). Una volta a Roma l'anziano zio ospita la nipote in una stanza piccola, ma la cui finestra

[...] s'apriva su un mondo sconosciuto, non meno deserto, per lei, non meno vasto e ignoto della landa e del mare che fino al giorno prima aveva circondato il suo orizzonte; e finalmente si svegliò dalla sua ebbrezza (Deledda 2007c, p. 40)

Vediamo come il paesaggio che si apre dalla finestra romana è percepito da Lia in maniera analoga a quello sardo, scrutato con crescente disagio durante i suoi sogni di fuga. Così, anche a Roma, l'orizzonte della protagonista finisce per limitarsi a un 'cortile circondato d'alte muraglie ove s'aprivano, come sulle facciate d'un castello, finestruole, feritoie, loggie (*sic*) e balconcini fioriti' (*ibid.*, p. 83). In questo passaggio, in cui i richiami al castello, alle sue muraglie e alle sue feritoie ci riportano alla vita che Lia viveva in Sardegna, troviamo conferma di quanto asserito sopra, cioè del perdurare – anche a Roma – di quel senso di disagio accompagnerà Lia nella capitale e che poco ha a che fare con lo stare o meno sull'isola, quanto piuttosto con un'insoddisfazione interiore che prescinde dallo spazio e che è figlia della modernità che la giovane vive. Il disagio della protagonista si connota, quindi, di un carattere più generale e rispecchia la difficoltà della Sardegna deleddiana – da sempre ai margini della storia – a confrontarsi con un mondo in cambiamento, ancora lontana da quella 'modernità risanata' (Sanna 2008, p. 15) che invece osserveremo negli autori e nelle autrici successivi a Deledda.

L'incapacità di adeguarsi ai tempi che cambiano, appena osservata in *Nostalgie*, è certamente uno degli elementi portanti di *Canne al vento* (1913), le cui vicende ruotano attorno alle figure delle quattro sorelle Pintor. Qui saranno soprattutto due di loro a interessarci, Lia e Noemi, figure antitetiche che mostrano, nei confronti della vita e delle proprie ambizioni, due atteggiamenti opposti, per delineare i quali l'autrice ricorre – ancora una volta – a costanti riferimenti agli elementi spaziali della casa, con una particolare attenzione agli spazi liminali. Lia, la più giovane delle sorelle Pintor, quella che 'come una giovane prigioniera [...] rode i lacci e piano piano si prepara alla fuga' (Deledda 2015, p.

50) decide di scappare per fuggire alla claustrofobia della vita familiare: lasciata la Sardegna, giunge sulla penisola, dove costruisce la sua vita lontana dall'anacronistica austerità paterna e della sua comunità, dove non farà più ritorno se non per tramite di suo figlio, Giacinto, che tornerà sull'isola quasi a sancire l'inevitabilità della chiusura di un cerchio lasciato aperto dalla madre. Dall'altra parte abbiamo invece Noemi, poco più grande di Lia e la più rigida tra le sorelle: decisa a salvare quanto rimasto della decaduta nobiltà e della rispettabilità della famiglia – anche a costo di sacrificare i propri desideri – osserva rigidamente le regole imposte da Don Zaime, suo padre, e rifiuta qualunque pretendente non ritenuto degno. Alla fine, si piegherà alla necessità di salvare sé stessa e la sua famiglia dal disonore e si unirà in matrimonio con un vecchio, ma rispettabile pretendente. È il fedele servo Efix, figura centrale del romanzo, a richiamare alla memoria l'immagine di Lia:

Gli sembrava di veder ancora donna Lia, pallida e sottile come un giunco, affacciata al balcone, con gli occhi fissi in lontananza a spiare anch'essa cosa c'era di là, nel mondo. Così egli l'aveva veduta il giorno della fuga, immobile lassù, simile al pilota che esplora con lo sguardo il mistero del mare (*ibid.*, p. 16)

Nella memoria di Efix l'immagine della padrona è fissata nel giorno della fuga, con Lia impegnata a osservare dal balcone di casa quanto si prepara ad accoglierla 'di là, nel mondo', nel futuro che si appresta a conquistare fuori dall'isola. Come abbiamo anticipato, il riferimento ai suoi 'occhi fissi' e al suo stare 'immobile, confermano la determinazione della ragazza, disposta a perdere tutto pur di conquistare la libertà. Si osserva qui ciò che



Silvio Curletto (2003) sostiene nel suo lavoro sull'immagine letteraria della finestra, quando chiarisce come essa 'rappresent(i) un'alternativa di vita, un surrogato d'esistenza; chi sta *alla finestra*, e quindi non *attraversa la porta*, attua un *passaggio* monco' (Curletto 2003, p. 161), dal momento che il mondo – quindi l'altro da noi – lo 'si contempla guardandolo dalla finestra, ma lo si affronta e si conosce uscendo dalla porta' (*ibid.* p. 18). Infatti, mentre per Lia l'azione del guardare fuori dalla finestra è legata alla sua volontà di conquistare un futuro che desidera avere e che andrà a prendersi – per Noemi la medesima azione assume una valenza opposta. È lei, infatti, a venire ritratta in un momento di solitudine e isolamento, mentre Ester e Ruth sono fuori Galte per un pellegrinaggio; Noemi guarda fuori dalla finestra e ritorna con la memoria alla sua giovinezza e al tempo trascorso con le sorelle durante occasioni simili:

No, ella non ballava, non rideva, ma le bastava veder la gente a divertirsi perché sperava di poter anche lei prender parte alla festa della vita. Ma gli anni eran passati e la festa della vita s'era svolta lontana dal paesetto, e per poterne prender parte sua sorella Lia era fuggita da casa... Lei, Noemi, era rimasta *sul balcone cadente della vecchia dimora come un tempo sul belvedere del prete*. (Deledda 2015, p. 30; il corsivo è mio)

Ancora una volta, è il riferimento alla spazialità della casa a dar forma al diverso atteggiamento delle due sorelle, ritratte nella medesima scena. Il 'balcone cadente della vecchia casa' riporta la giovane alla contemplazione nostalgica del passato, quando – anche all'epoca – osservava la festa svolgersi davanti ai suoi occhi, senza osare però prenderne parte. L'accostamento ne sottolinea, quindi, il carattere incline alla negazione di sé e al

sacrificio e l'impossibilità di rimuovere limiti e freni che la tengono lontana dalla realizzazione dei propri desideri.

Analogamente, balconi e finestre appaiono anche in *Cosima*, con tutte le implicazioni appena osservate. Abbiamo già visto come, in quest'ultimo romanzo autobiografico, Deledda presenti il suo personale conflitto 'between social expectations and personal aspirations, between the very limited world which is foreseen for her, and the universe she is denied' (Guida 2005, p. 45). Come a rappresentare una vera e propria dichiarazione di poetica, già all'inizio del romanzo la giovane Cosima esplora la casa in cui vive, con la curiosità tipica dell'infanzia e che punta già in una direzione specifica:

Poi ritornò sulla scala; altre cose interessanti, per lei, erano una finestrina vuota [...] e, affacciandovisi, ella fantasticava un precipizio, una cascata di lava soffermatasi con quei gradini azzurrognoli; e sopra tutto una finestra più grande, segnata ma non aperta sull'alto della parete che finiva sul soffitto. Chi aveva segnato quell'apertura che non si apriva, quel rettangolo scavato sul muro che, se sfondato, avrebbe lasciato vedere un grande orizzonte di cielo e di lontananza? [...] Cosima si incantava ogni volta a guardarla; l'apriva con la sua fantasia, e mai in vita sua vide un orizzonte più ampio e favoloso di quello che si immaginava nello sfondo di quel segno polveroso e pieno di ragnatele. (Deledda 2015, pp. 16-17)

La scala è lo strumento necessario alla realizzazione della verticalità della casa e qui appare nella forma 'più banale' e 'familiare' della scala verso le stanze da letto (Bachelard 2015, p. 53), che non sono solo il simbolo dell'intimità più profonda e di quel senso di protezione di cui la casa è custode, ma che – in quanto collocate al piano di sopra –

richiamano il principio della verticalità della casa e simboleggiano un'ascesa verso i livelli più alti dell'intelletto e della fantasia umana (*ibid.*). Proprio in questa semplicità necessaria si impone, poi, la finestra dal forte valore simbolico – non attestato altrove in Deledda – dal momento che si riferisce chiaramente all'immaginazione e alla fantasia di Cosima/Grazia, ricollegandosi al lavoro intellettuale che determinerà la sua capacità di emanciparsi e di autodeterminarsi.

#### **I.4 Lo spazio domestico tra partenze e ritorni: circolarità e impossibilità del distacco**

Trasversalmente alle sezioni precedenti abbiamo avuto modo di evidenziare un aspetto centrale del rapporto con lo spazio, il fatto – cioè – che spesso i percorsi intrapresi non abbiano uno sviluppo di tipo lineare, ma si concludano con un ritorno delle protagoniste a quegli stessi spazi dai quali si erano allontanate. Un aspetto che, come si comprende, non riguarda in maniera esclusiva l'ambiente circoscritto della casa, ma che interessa anche quello – più ampiamente e generalmente inteso – del luogo d'origine o dell'isola stessa.

Quanto appena evidenziato richiama la difficoltà del divenire e di portare a compimento il percorso di autoaffermazione che i personaggi deleddiani – uomini e donne – desiderano, ma hanno paura di intraprendere. Questa difficoltà al distacco dalle origini è quella che Nereide Rudas ha definito la 'nostalgia immobile' (Rudas 2004, p. 164), un

particolare sentimento di nostalgia che riguarda i sardi e il rapporto con l'isola e che, chiarisce, si manifesta in un sentimento nostalgico che è, appunto 'senza viaggio, senza separazione vera' (*ibid.* p.169), una sorta di malinconia data dalla lontananza da qualcosa di indefinito. Una nostalgia che, quindi, sembra compromettere il distacco e spingere i protagonisti in un percorso circolare, che li allontana dal luogo d'origine ma che finisce poi, inevitabilmente, per riavvicinarli a esso. E se il distacco è impossibile, anche il compromesso non è facile né indolore, dal momento che – come osserva correttamente Brugnolo – per gli uomini e le donne di Deledda 'l'abdicazione sacrificale a essere sé stessi diviene il mezzo attraverso cui ritrovarsi cogli altri e negli altri [...]'. La nostalgia di una civiltà in cui la sorte di ognuno fosse connessa organicamente a quella di tutti sfocia in un anti-individualismo eroico [...] (Brugnolo in Spinazzola 2001, p. 219). Da qui scaturisce, di riflesso, una sorta di individualismo eroico – dagli esiti raramente positivi – che non può che intrecciarsi al senso di colpa, dal momento che l'emancipazione, anche solo immaginata o desiderata, è un atto trasgressivo per i personaggi deleddiani – così come lo era per la stessa Deledda – a prescindere dalle sue ragioni e dai suoi obiettivi, poiché il costo è la loro esclusione dalla comunità, un prezzo che – come vedremo – quasi nessuno di loro è disposto a pagare. Di conseguenza, spesso, la sola possibilità è quella di acquisire consapevolezza di questa necessità di essere sé stessi differenziandosi dal resto della propria comunità e di sacrificarla, dal momento che – come chiarisce Bugnolo 'se i personaggi si sentono in colpa non è certo perché infrangono la morale, ma perché si sentono e sono diversi da "tutti gli altri". Si tratta di una scoperta "terribile e grande", che ispira loro "ebrezza" e insieme "disgusto", ma alla cui altezza stentano a mantenersi' (*ibid.*,

p. 220). Ed è proprio in questo contesto che vogliamo ora mostrare come, soprattutto per la donna, oltrepassare i limiti e liberarsi dai vincoli non è sempre possibile; pertanto, ciò che la narrativa deleddiana attesta è che il viaggio che i suoi protagonisti intraprendono, e che li conduce al di fuori dello spazio in cui vivono, assume la forma di un movimento circolare che non può che riportarli indietro. In altre parole, così come l'analisi precedentemente condotta ci ha mostrato che il processo di crescita e di emancipazione poteva avvenire solo attraverso un percorso monodirezionale, lineare, di separazione e di superamento dei limiti imposti – anche spazialmente intesi – similmente l'analisi sulla circolarità dei movimenti rinforza questa lettura, mostrando che tale emancipazione è spesso impossibile da conseguire e che i personaggi decidono di sacrificarla e ritornare al luogo d'origine. Il viaggio, come abbiamo visto, costituisce un vero e proprio *topos* nella narrativa deleddiana: che esso assuma la forma di un percorso di redenzione, o quello di una 'espiazione [...] verso il chiarimento di una coscienza malata' (Barberi Squarotti in AA.VV. 1974, p. 143), i protagonisti si trovano coinvolti in un processo di separazione e di allontanamento che risulta sempre, significativamente, temporaneo.

Di quanto appena espresso è un'importante testimonianza anche la parabola personale e professionale di Deledda stessa. Sappiamo infatti che lei stessa lasciò l'isola per Roma subito dopo il matrimonio con Palmiro Madesani, nel gennaio del 1900, e che è rimasta nella capitale sino alla sua morte. Si potrebbe quindi osservare che quello di Deledda sia dunque un percorso lineare, ma questo sarebbe vero solo in parte; infatti, dal punto di vista del suo percorso da scrittrice, vediamo come Deledda non si stacchi mai completamente dall'isola, dal momento che la Sardegna rappresentava per lei 'something

more than a literary expedient. It was her life and soul. Basically, it was her sole inspiration. Even after her marriage and transfer to Rome [...] the location of her major and most successful work remains her native island [...].’ (Fuller 2000, p. 65). Al netto delle evidenti esagerazioni, è vero però che con *Cosima*, Deledda chiude contemporaneamente due distinti cerchi: innanzitutto facendo ritorno, tematicamente, allo spazio dell’isola – ripercorrendo i luoghi dell’infanzia nuorese – e secondariamente compie anche un secondo ritorno alle origini, ripercorrendo il proprio trascorso dall’infanzia sino alla partenza per Roma.

Una circolarità che si presenta anche nelle storie e nelle vicende dei suoi protagonisti, di cui è un chiaro esempio il già citato *Nostalgie*: la protagonista Regina, sposina con ambizioni letterarie appena trasferitasi a Roma con il marito, inizia a esperire molto presto una sensazione di isolamento e solitudine, come la stessa Deledda, insieme a una forte nostalgia di casa. Sopraffatta dalla novità della nuova vita nella capitale, la giovane appare al marito Antonio proprio come ‘un fiore divelto, che bisogna subito trapiantare in terreno adatto’ (Deledda 2009, p. 43). Il senso di smarrimento che la protagonista esperisce riflette senza dubbio anche l’esperienza personale della scrittrice durante i suoi primi anni romani, e il senso di *dépaysement* provato nella capitale<sup>16</sup>. Regina, oppressa dal nuovo ambiente, è in preda alla nostalgia di casa: ‘Anch’io avevo una casa!

---

<sup>16</sup> Tuttavia, Deledda respinge l’accostamento a Regina, come chiarisce in una lettera scritta a Christine von Hoiningen nel 1905: ‘[...] il tipo di Regina non sono affatto io, come non è il tipo di nessuna donna, ma di molte donne che io ho conosciuto! Io sono tutto il contrario di Regina, e non mi descriverò mai in nessun romanzo! Ho troppo rispetto (e anche stima!) di me stessa per darmi in pasto alla critica ed al pubblico curioso [...]’ (Dedola 2017, p. 198). Appare qui la necessità di distanziarsi dalle storie raccontate e di non vedersi incasellata entro la cornice autobiografica che gli studiosi ravvisano – con ragione – nei suoi lavori, ma che a Deledda sembrano sminuire il valore universale della narrativa.

Una casa piena di luce e di poesia. Ed io l'ho chiusa con le mie stesse mani, e non la riavrò mai più!' (*ibid.*, p. 71). Regina rimpiange l'aver abbandonato la casa paterna, ambiente che rievoca costantemente nella memoria, luogo in cui sono nate le sue ambizioni di scrittrice e da cui sente di essersi 'lasciata divellere come un pioppo' (*ibid.*, p. 72). In preda a un fortissimo malcontento, decide di lasciare Roma e di tornare a quella 'grande culla' nel 'grembo della casa' (Bachelard 2015, p. 35) – garanzia di protezione e sicurezza – rappresentato dalla casa paterna e dove chiederà al marito di raggiungerla. Il desiderio è quello, in altre parole, di ritornare al 'conforto' dato 'dal rivivere ricordi protettivi' (Bachelard 2015, p. 34), esperienza che solo le 'antiche dimore' possono garantire e che chiude quindi un cerchio nelle esistenze delle protagoniste, che è spaziale e temporale a un tempo.

Dopo *Nostalgie*, con i romanzi successivi Deledda sembra abbandonare la volontà di ritrarre personaggi isolati, dalla statura spesso antierica, in favore di uomini e donne immersi di nuovo nella dimensione collettiva (e collettivizzante) della cultura isolana e con i quali Deledda torna a raccontare la difficoltà di far collimare la volontà di essere sé stessi con le aspettative altrui. Nei romanzi appartenenti a questa fase si annoverano alcune tra le produzioni più mature, come *Elias Portolu* (1900), *Cenere* (1903) e *Canne al vento* (1913), nei quali la Sardegna non è presente come mera ambientazione spaziale degli eventi narrati, ma come il complesso mondo tradizionale che plasma e modella gli orizzonti dei protagonisti. Da un punto di vista più strettamente autobiografico, come sostiene Aste, questi romanzi contribuiscono a chiarire come Deledda sia 'emotionally involved'

nell'universo che racconta, proprio perché 'she never detaches herself from it' (Aste 1990, p. 15).

Ancora un doloroso *nostos* è quello di Annesa, protagonista del romanzo *L'edera* (1908): adottata come *fill'e anima*<sup>17</sup> dalla famiglia Decherchi, la sua ambigua condizione all'interno della famiglia le causa una sofferenza interiore che non trova pace, dal momento che è innamorata di Paulo Decherchi, nonostante tutti guardino ai due come fratello e sorella. Prostrati da serie difficoltà economiche, la famiglia provvede alla cura del vecchio Ziu Zuanne, uno zio ricco e avaro il cui denaro è la sola possibilità che la famiglia ha per evitare di perdere tutto, anche la casa. In un impeto di disperazione e di rabbia, Annesa uccide l'anziano, facendo accedere i Decherchi all'eredità dello zio, per poi fuggire. Da questo momento in poi, quello di Annesa – autocondannatasi a fuorilegge – diventa un viaggio di espiazione e di redenzione. Solo dopo anni trascorsi lontana da casa, il suo pellegrinaggio la riporta inesorabilmente a Fonni. Solo allora, quando nulla più della necessità dell'ormai avanti con gli anni e malato Paulu la spinge al rientro, i due si sposeranno, con Annesa che sa di essere tornata a espiare le colpe commesse, in un ulteriore sacrificio di sé. Dopo le nozze, Annesa come 'l'edera si riallaccerà all'albero e lo coprirà pietosamente con le sue foglie. Pietosamente, poiché il vecchio tronco, oramai, è morto' (2005c, p. 208). Seguendo le sue abitudini di un tempo, la donna siede sulla soglia

---

<sup>17</sup> Letteralmente 'figlio d'anima', questa pratica è rimasta diffusa in Sardegna sino agli anni '60: una famiglia naturale poteva decidere di affidare *de facto* il proprio figlio o la propria figlia a terzi, con i quali poteva sussistere o meno un rapporto di consanguineità. Lo scopo, spesso, era quello di liberare la famiglia – quasi sempre già in una difficile situazione economica e/o sociale – di un'ulteriore bocca da sfamare, consentendo anche al bambino o alla bambina affidati di vivere una vita migliore di quella che la famiglia d'origine poteva garantire. Sulla questione e sulla famiglia tradizionale sarda si vedano i lavori di Antonio Oppo (1983 e 1990) e Pier Giorgio Solinas (1993).



di casa, simbolo non solo dell'ambiguità della sua figura all'interno della famiglia, ma anche di quel passaggio di condizione che il matrimonio porterà di lì a poco e che conferma il carattere transizionale degli spazi liminali (Van Gennep 2012, p. 17). Il ritorno di Annesa si compie come qualcosa di inevitabile e necessario: il riconoscimento della relazione con Paulo ora non è altro che edera attorno a un vecchio tronco, un'immagine che rappresenta l'ostinato e irragionevole attaccamento della protagonista all'amato e alla sua famiglia, così come anche l'infruttuosità di tale unione, come il riferimento al palo ormai morto rivela. Quello di Annesa è quindi un percorso circolare che la riporta alle origini, ma che non porta con sé alcun senso di soddisfazione o di calore; chiaro esempio di una separazione che si desidera, ma che non si riesce a concretizzare se non temporaneamente, rilevando la forza di quel legame quasi materno che lega i protagonisti ai luoghi d'origine.

## **I.5 Lo spazio della scrittura nella scrittura dello spazio**

Uno dei nodi centrali del presente lavoro è costituito dalla presenza di un forte legame che unisce lo spazio domestico alla scrittura, *trait d'union* che connette tra loro tutte le autrici qui prese in esame, a partire da Deledda. Soprattutto gli studi più recenti a lei dedicati hanno cercato di comprendere ed enfatizzare la portata letteraria e personale della sua scrittura, riconoscendo quindi non solo il valore, ma anche la portata eccezionale della sua impresa letteraria e personale. Approfondendo con cura il contesto in cui la Deledda visse e operò, nella sezione introduttiva del capitolo, si è infatti compreso come la scrittura

fosse per lei un atto sovversivo, l'azione attraverso cui Cosima/Grazia non solo 'liberates herself' ma anche lo strumento con cui la scrittrice 'defines her own identity through the language of her stories' (Jewell in Sambuco 2015, p. 54). Non solo la definizione di sé attraverso la scrittura, dunque, ma anche il racconto del proprio percorso, per spostarsi da donna osservata e raccontata – come (e quindi confinata ad) angelo del focolare, dedita esclusivamente alla negazione di sé e al sacrificio – a soggetto che osa raccontare e raccontarsi, ponendosi al centro della propria narrazione. 'Adesso la donna seduta al tavolo [...] è diventata ciò che cercava di essere. Scrittrice' (Livi 1992, p. 182), osserva giustamente la studiosa a proposito del diritto della donna a rivendicare uno spazio (per la scrittura e oltre) che sia davvero la 'stanza tutta per sé' di Virginia Woolf; e se Deledda non dovette, come la scrittrice inglese, uccidere la presenza disturbante dell'angelo del focolare, 'the phantom' che la distoglieva da ogni sorta di ambizione personale, *in primis* quella letteraria, non di meno dovette fronteggiare altri fantasmi – dentro e fuori casa – per liberarsi dal pregiudizio cui le sue velleità letterarie la condannavano. Per questo *Cosima* non racconta solo la genesi dell'apprendistato letterario della giovane autrice/protagonista, ma è anche un susseguirsi di richiami – espliciti e impliciti – alla scrittura come lo strumento per eccellenza per andare oltre i confini di sé stessa, 'much more than geographical confines of Sardinia' (Jewell 2017, p. 45). Deledda, in altre parole, incarna – secondo la prospettiva di Woolf – colei che usa la scrittura non solo come mezzo di espressione di sé ma anche come arte (*ibid.* p. 96) e lo fa proprio partendo dallo spazio di confine per eccellenza, quello domestico, il luogo della *rêverie* bachelardiana e quello in cui la protagonista affina gli strumenti dell'immaginazione per fare della scrittura il suo personale strumento di libertà.

È infatti dentro la casa di famiglia e nell'ambiente della sua infanzia nuorese, che Cosima/Grazia legge e (ri)scrive lo spazio che la circonda con gli strumenti della sua fantasia. In quei luoghi la protagonista testa – iniziando a opporvisi – i limiti da superare per raggiungere quei paesaggi (anche metaforici) che spesso ha contemplato dalle finestre di casa durante la scrittura. Proprio quella finestra che simboleggia la contemplazione dal dentro al fuori, la visione – protetta dalla casa – di quanto si apre all'esterno, che si sovrappone alla lavagna di scuola come simbolo del desiderio di conoscenza. Ed è proprio un passaggio del romanzo a rinforzare il collegamento tra l'attività della scrittura e la finestra, rendendolo ancora più esplicito nella rievocazione dell'amore di Cosima per il sapere:

E Cosima voleva, voleva sapere: più che i giocattoli l'attiravano i quaderni; e *la lavagna* della classe, con quei *segni bianchi* che la maestra tracciava, aveva per lei il fascino di *una finestra aperta* sull'azzurro scuro di una notte stellata. (Deledda 2004, p. 31; il corsivo è mio)

Il richiamo all'attività intellettuale che consente di aprire, anche metaforicamente, nuovi spazi e nuovi orizzonti su un paesaggio notturno, quasi a richiamare la segretezza che la scrittura richiede – ancora di più se a scrivere è una donna alla quale ciò non è concesso – è qui reso attraverso una fortissima corrispondenza tra la lavagna e la finestra. È chiaro il riferimento alla passione per la scrittura che sarà, per Deledda, lo strumento con cui aprirsi un varco verso l'indipendenza e la realizzazione di sé. In questo modo, in un contesto – quello del rapporto donna e scrittura – entro il quale lo sguardo altrui non

ha mai rappresentato ‘nessuna di loro [...] a uno scrittoio, con la penna fra le dita, davanti a una finestra spalancata sull’ampiezza del mondo’ (Livi 2012, p. 14), Deledda si impone da sé con il suo autoritratto e il racconto del suo apprendistato da scrittrice, aprendosi da sola – come con la finestra sulle scale – i varchi che è necessario aprire per la propria realizzazione. La finestra è quindi aperta sulle prospettive di vita che la protagonista sa di poter raggiungere solo attraverso la scrittura, usando come chiavi per luoghi nuovi quei ‘segni bianchi’, altrove definiti ‘segni straordinari’ (Deledda 2005, p. 30) che le permetteranno di accedere a una vita diversa. Del resto, Cosima/Grazia immagina di aprire la ‘finestra segnata’ sulla scala di casa, ricorrendo ancora una volta alle risorse della sua immaginazione, così come – ospite per la novena in una modesta casa nel bosco – attrezza ancora una volta uno spazio tutto per sé:

[...] trovò anche, nella primordiale dimora, una specie di nicchia, che avrebbe dovuto servire per qualche lumino e qualche immagine sacra, e della quale, invece, ella si servì per deporvi il calamaio, la penna, il suo scartafaccio e alcuni libri, formandone così un altarino per i suoi misteri d’arte (*ibid.*, pp. 72-73)

Scrittura, dunque, come mezzo di superamento dei propri limiti, interiori prima ancora che esteriori, come mezzo per conoscere e affermare la propria essenza. Perché se è vero, come sostiene Livi, che ‘[...] là dove non esiste identità consolidata, affinata, non esiste scrittura che valga’ (Livi 1992, p. 181) è altrettanto vero che per Deledda la scrittura è strumentale, propedeutica, alla costruzione di tale identità. In accordo con Jewell, appare chiaro come Cosima/Grazia si sforzi di essere ‘[...] more real and more alive in her novels

than she is in her own reality' (Jewell 2017, p. 54). È chiaro, quindi, come Deledda faccia proprio – sin dagli albori della sua scrittura – il precetto Woolfiano della 'stanza tutta per sé', aprendo lo spazio domestico con la sua immaginazione e costruendo ponti verso quella parte del mondo, il continente, dal quale 'l'isola era stata tagliata' (Deledda 2005, p. 59) e che Deledda voleva a ogni costo raggiungere, consapevole della propria differenza e della sua 'intelligenza superiore alla comune', strumento con il quale aprire la strada verso il futuro sognato.

## **Conclusioni**

Lungo questo capitolo abbiamo tracciato le direttrici di analisi che, con i necessari adeguamenti, troveranno sviluppo e confronto con le altre scrittrici nei capitoli successivi. Il profilo personale e letterario dell'autrice ci ha permesso di comprendere con maggior chiarezza il contesto in cui ha vissuto e operato, allo scopo di sottolineare l'eccezionalità della sua impresa artistica, calandola nel contesto della Sardegna a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Attraverso le varie sezioni abbiamo evidenziato gli snodi-chiave attraverso i quali porteremo avanti il presente lavoro: la centralità della casa d'infanzia e degli spazi della vita adulta, come i due estremi di un percorso di emancipazione compiuto anche attraverso lo spazio concreto; l'importanza, se non di un distacco, almeno di un allontanamento da quei luoghi – prima di tutto sociali – che costituiscono forze contrarie alla presa di coscienza del soggetto femminile e, di conseguenza, la realizzazione che

spesso il percorso intrapreso non è di tipo lineare, ma circolare e implica un ritorno. In questo scontrarsi di desiderio di emancipazione e forze conservatrici, tra – in altre parole – il desiderio del ‘fuori’ e quello del ‘dentro’, la rilevanza degli spazi liminali come spazio ibrido sospeso tra il presente e le possibilità d’essere. Infine, la rilevanza della scrittura, potente strumento di evasione dai limiti imposti dalle contingenze reali e mezzo di emancipazione. Partendo, quindi, dalle osservazioni qui presentate, nei capitoli successivi condurremo un confronto con le altre scrittrici oggetto del presente lavoro, al fine di osservare elementi di continuità e di discontinuità, rilevando con quali modalità e con quali esiti vada a evolvere il rapporto della donna con lo spazio nel contesto di un secolo e mezzo di letteratura sarda al femminile.

## Capitolo II – Maria Giacobbe.

### Introduzione

La produzione letteraria di Maria Giacobbe (Nuoro, 1928) copre all'incirca il cinquantennio che va dal 1957, anno di pubblicazione del primo romanzo *Diario di una maestrina*, sino al 2008, quando viene dato alle stampe l'ultimo lavoro, *Chiamalo pure amore*. Nata nella città di Nuoro, la stessa che diede i natali a Grazia Deledda, le vicende personali e familiari di Giacobbe sono dolorosamente segnate dalle violenze e dai soprusi del fascismo: il padre, l'ingegnere Dino Giacobbe, fu strenuo antifascista e tra i fondatori del Partito Sardo d'Azione; ostracizzato per il suo mai nascosto credo politico, si separò dalla famiglia per andare a combattere in Spagna nella guerra civile spagnola; cercò poi riparo prima in Francia e poi negli Stati Uniti, ricongiungendosi con la famiglia solo alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Anche la madre di Giacobbe, Graziella Sechi, subì gli abusi del regime, venendo persino tratta in arresto per il suo supporto alla causa antifascista. Giacobbe, intraprende gli studi classici presso il liceo "G. Asproni" di Nuoro, studi che però decide di interrompere – complice anche la travagliata situazione familiare – per conseguire invece la licenza magistrale, grazie alla quale – nell'immediato secondo dopoguerra – otterrà diversi incarichi di docenza elementare. Da maestra si sposta in alcuni degli angoli più isolati e arretrati della Sardegna, le cui condizioni di vita racconterà nell'autobiografico *Diario di una maestrina*, pubblicato nel 1957 e vincitore del Premio

Viareggio nel 1958, l'unico dei romanzi scritto e pubblicato prima del trasferimento in Danimarca. Infatti, dopo aver collaborato con diverse riviste letterarie (tra cui *Il Mondo*, di Pannunzio), la sua attività letteraria prosegue anche dopo il matrimonio con il marito Uffe Harder – poeta danese – e il trasferimento all'estero, dove continua la sua attività di scrittrice, saggista e traduttrice, diventando una figura di spicco nel panorama culturale danese.

Oggetto del presente lavoro sarà una selezione di romanzi di Maria Giacobbe, alcuni dei quali sono stati pubblicati prima in Danimarca e resi disponibili al pubblico italiano solo successivamente: oltre al già citato *Diario di una maestrina* (1957), si ricordano i romanzi *Piccole cronache* (1961), *Il mare* (1967), *Euridice* (pubblicato nel 1970 in danese e nel 2011 in italiano), *Le radici* (1975 in danese, 1977 in traduzione italiana), *Gli arcipelaghi* (1995), *Maschere e angeli nudi: ritratto d'infanzia* (1999), *Scenari d'esilio* (2003), *Pøju Luàdu* (2005), *I ragazzi del veliero* (1991), *Chiamalo pure amore* (1986 in danese e 2008 in italiano). In questa lunga produzione che include anche poesie, saggi e racconti pubblicati in danese e non tradotti in italiano è certamente possibile distinguere due distinti filoni, dal momento che risulterebbe inappropriato parlare di due distinti momenti, in quanto non collocabili entro un mero ordine cronologico. Il primo filone comprende i romanzi *Diario di una maestrina* (1957), *Piccole cronache* (1961), *Il mare* (1967), *Le radici* (1977), *Gli arcipelaghi* (1995), *Maschere ed angeli nudi: ritratto d'infanzia* (1999), mentre il secondo annovera altri lavori quali *Euridice* (1970), *Scenari d'esilio* (2003), *Pøju Luàdu* (2005) e *Chiamalo pure amore* (2008)<sup>18</sup>. Sebbene tutte

---

<sup>18</sup> Tutte le date qui riportate si riferiscono alla prima edizione delle opere in esame.



queste opere presentino chiaramente temi e caratteristiche comuni – che saranno oggetto della presente analisi – la differenza maggiore consiste nello spiccato autobiografismo e nel valore di testimonianza del primo gruppo, come Giacobbe stessa chiarisce nell'introduzione all'edizione congiunta dei due romanzi quando spiega come essi 'non hanno mai preteso di essere altro che testimonianze' (Giacobbe 1975, p. ix). Così, in questi romanzi, troviamo non solo la rappresentazione dell'infanzia e della prima maturità dell'autrice, ma anche la presenza centrale della Sardegna, di quell'isola che 'era oggetto ma non protagonista della sua stessa storia' (*ibid.*, p. xi). Nonostante, certamente, anche i suoi primi lavori presentino al pubblico il contesto socioculturale isolano e contengano elementi di più o meno esplicita autobiografia, rimane una sostanziale differenza rispetto a Deledda e a quanto abbiamo osservato nel capitolo precedente. Se infatti quest'ultima non si allontana mai, nel suo viaggio personale e letterario, dalla Sardegna, diversamente Giacobbe percorre un tragitto inverso, dal momento che si riscontra un progressivo distacco, sia spaziale che tematico, dalla matrice prevalentemente sarda dei suoi primi lavori, per giungere a romanzi che si caratterizzano per la portata più universale di contenuti e temi in essi presentati<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Sarà comunque necessario tenere presente dei chiari distinguì nell'affrontare questo aspetto dell'opera della Giacobbe, in quanto numerosi elementi non solo rimangono costanti in tutta la sua produzione, ma assumono via via un significato più universale e una fisionomia più profonda e meno immediata. A tale proposito, risultano assolutamente lampanti le parole della stessa Giacobbe quando dice di sé: '[...] io sono una scrittrice interessata ai problemi del mio tempo e del mondo nel quale vivo. I miei personaggi sono immersi in paesaggi concreti e i loro destini non mi sono indifferenti' (Miccoli 2013, p. 32). È difficile non riconoscere, in queste parole, le stesse ripetute a più riprese anche dalla Deledda, che attraverso il racconto della sua Sardegna mirava a raccontare dei travagli dell'umanità intera.

Nonostante queste differenze che si possono riscontrare analizzando diacronicamente le sue opere, sono comunque non pochi i nuclei tematici portanti che ricorrono in maniera costante nei suoi lavori qui presi in esame, e che sono già stati riconosciuti e analizzati nel capitolo precedente dedicato alla narrativa deleddiana. Come in Deledda, infatti, un elemento particolarmente rilevante è la presenza di un vasto immaginario legato alla rappresentazione dei confini: e, di nuovo, come nella Deledda, non parliamo solamente di confini e di limiti meramente spaziali e geografici – quelli legati all'isola, allo spazio urbano e a quello domestico, solo per citarne alcuni – ma anche, e soprattutto, di quella serie di rappresentazioni e di immagini, utilizzate per esprimere lo spazio del sé e della propria identità. Anche alla luce di queste precisazioni, l'obiettivo del presente capitolo rimane quello di esaminare le molteplici fisionomie dell'immaginario riferibile al rapporto tra le protagoniste e lo spazio, rilevando anche in quale misura tutti questi elementi dialoghino e rispondano a quanto riscontrato nel precedente capitolo, dedicato all'opera della Deledda. Questo, infatti, ci consentirà di identificare alcuni elementi di continuità e di discontinuità utili a comprendere se, e come, sia mutata la percezione di sé della donna e le dinamiche che la coinvolgono, osservando se si possa parlare o meno della presenza di un *continuum* narrativo tra le due autrici; e secondariamente, ci permetterà anche di comprendere la natura di questa connessione, dopo averne delineato la sua portata per quanto riguarda il più generale e trasversale 'discorso Sardegna'.

## II.1 Il ritorno alle origini: la casa dell'infanzia tra ricordo, cronaca e ambizioni letterarie

Sugli aspetti appena enunciati Giacobbe torna a più riprese nei suoi romanzi, a partire da *Piccole cronache* (1961), seguito dal già citato *Le radici* (1977), per finire poi con *Maschere e angeli nudi: ritratto d'infanzia* (1999): se nei primi due lavori risulta centrale il tema della casa violata, in quel dolore familiare delle persecuzioni politiche che spinge l'autrice alla scrittura-cronaca di quegli anni di sofferenza, nel romanzo del 1999, invece, il ricordo della casa si carica di una nostalgia che, attraverso la maturità, rende la rievocazione meno amara e dolorosa. In *Piccole cronache*, Giacobbe racconta la sua infanzia negata – segnata soprattutto dalla lontananza del padre Dino – proprio attraverso la casa di Nuoro, che diventa il palcoscenico dell'assenza e del vuoto che la giovane protagonista Maria percepisce e che la presenza – sempre più evanescente – della madre della protagonista non riesce a colmare. In questo contesto, la giovane matura la necessità di ritagliarsi uno spazio per sé in cui ricreare quella sensazione di protezione, di calore e di intimità che le è stata negata. Quello che osserviamo è la violazione di quel principio secondo cui 'la casa onirica, così come il nido, non conoscono l'ostilità del mondo' (Bachelard 2015, p. 133): infatti, in questo nido, Maria è costretta a una crescita troppo veloce, a rinunciare all'infanzia e alla spensieratezza, come il suo rapporto con lo spazio domestico rivela. Queste sono infatti le sensazioni legate alla casa, in apertura del romanzo:

Quanta paura nelle stanze bianche e vuote. Ad ogni gomito, nelle scale, mi pare di sentire dei soffi e delle presenze. Ma allo stesso tempo mi pare di essere sola al mondo [...]. Le coperte sono fredde nel letto e le luci troppo forti. [...] quando salgo le scale e attraverso le stanze cammino dritta dritta, senza guardarmi intorno per paura di vedere qualcosa di spaventoso, e senza correre perché se cominciassi allora non riuscirei più a controllare il terrore e forse mi metterei a gridare. [...] quando arrivo in camera, sto zitta zitta e attenta a non sbattere contro i mobili perché ogni rumore mi fa rizzare i capelli (Giacobbe 1977, p. 167)

Ben lungi dal richiamare sensazioni di protezione e di intimità, la casa trasmette a Maria un senso di paura e solitudine: le stanze ‘bianche e vuote’ e le ‘coperte [...] fredde’ non sono che l’immagine speculare dell’angoscia della protagonista davanti alle incertezze e alle difficoltà che minano la vita familiare. Maria si ritrova in preda a interrogativi per i quali la sua giovane età non può fornire risposte: ‘Babbo oggi non è in paese e mamma sta chiusa in camera. [...] Vorrei proprio sapere che cosa fa lì e che cosa pensa mamma quando si chiude al buio nella sua camera’ (*ibid.*, p. 147). Così lo spazio domestico diventa il contenitore di un vuoto che solo la razionalità dell’età adulta può portare a comprendere, nonostante i tentativi di Maria bambina che, seguendo il principio bachelardiano della verticalità della casa, cerca di ritrovare a suo modo, ritagliandosi – dentro casa – uno spazio per sé in cui ricostruire il calore negato: ‘Non volevo vedere nessuno e me ne salii in soffitta con un libro. C’è anche un bel profumo di pere marce e una finestrina che dà quasi sul tetto della chiesa tutto cupole e cupolini [...]’ (*ibid.*, p. 188). Analogamente, in un altro passaggio, la narratrice/protagonista racconta di come si nasconde ‘[...] in soffitta dove con un paio di cassette’ fabbrica ‘un bellissimo studio completo di scrivania e scaffale’

(*ibid.*, p. 244): in quella casa menomata dall'assenza del padre, in cui anche lo studio di quest'ultimo è stato dismesso, perché la stanza venisse affittata e messa a rendita, anche l'azione sullo spazio domestico, con la ricostruzione-imitazione del luogo paterno per eccellenza, lo studio, diventa uno strumento di conservazione della casa come il nucleo fondante del proprio essere, da preservare. E tale spazio non può che trovarsi in quella soffitta che, secondo Jung (ripreso da Bachelard), è il luogo della casa in cui 'le paure si "razionalizzano" agevolmente' (Bachelard 2015, p. 47) e in cui la protagonista può, quindi, ricostruire razionalmente l'assenza del padre attraverso la ricostituzione del luogo dell'attività intellettuale per eccellenza, lo studio.

Solo con la maturità dell'età adulta e la distanza frapposta, la casa di Nuoro apparirà sublimata nel ricordo non più come lo scenario delle dolorose vicende familiari della protagonista, ma anche – così come era stato per la Deledda – come quello spazio protetto e immaginifico in cui maturano ambizioni personali e letterarie. Questo è infatti quanto osserviamo soprattutto in *Le radici* (1977) e in *Maschere e angeli nudi: ritratto d'infanzia* (1999), in cui la giovane Maria pone sé stessa e i suoi sogni di letteratura in continuità con Deledda e la sua impresa personale e letteraria, proprio a partire dallo spazio cittadino e domestico, come vedremo. Nella prefazione al primo dei romanzi citati, *Le radici* (1977), Giacobbe torna ancora una volta ai luoghi e agli spazi dell'infanzia, soffermandosi in maniera particolare sul racconto di questo *nostos* e dei presupposti che lo hanno motivato: 'Nel mio primo ritorno dopo tanti anni alla mia città natale sento che niente di ciò che vi è accaduto [...] potrà risultarmi comprensibile se prima non riesco [...] a far riemergere dalle maschere e dalle incrostazioni nelle quali si è nascosta, la casa della mia infanzia' (Giacobbe

1977, p. 68), il luogo che, secondo la protagonista stessa, rappresentava tutta la sua ‘realtà esterna’ (*ibid.*, p. 103-104), in opposizione a quella interna, ‘intricata e feconda come una giungla’ (*ibid.*), a sottolineare la valenza unificatrice e a un tempo limitante della casa. Così, infatti, leggiamo e interpretiamo il passo in cui la protagonista richiama nel ricordo alcuni dettagli della casa dell’infanzia, insieme alla nonna con la quale ha vissuto parte di essa:

In quella camera c’era anche un armadio di legno scuro e una grande cassa di noce. Sapevo che questa cassa conteneva la voluminosa biancheria personale di nonna e le pesanti gonne d’orbace del suo costume. Ma la notte venivo invasa dalla certezza che nel suo interno fossero custoditi segreti talmente orrendi da dover per sempre restare confinati nell’indefinibile e nell’innominabile (*ibid.*, p. 52)

L’immagine dell’intimità della casa è qui amplificata anche negli effetti più pervasivi rispetto all’immaginazione della giovane protagonista, che attraverso quegli spazi e i suoi elementi nutre la sua fantasia. Bachelard, in riferimento agli interni domestici, parla di elementi come l’armadio, il *secrétaire*, la cassapanca come dei ‘veri e propri organi della vita psicologica segreta’ (Bachelard 2015, p. 106-107) che richiamano, quindi, quell’interiorità plasmata anche dagli spazi del vivere. Ma essi sono anche l’emblema della ‘dialettica del dentro e del fuori’ (*ibid.*, p. 113) e l’apertura della cassapanca, che comunque non avviene, costituirebbe un’azione di controllo, anche dello spazio che leggiamo come un tentativo di accedere alla propria interiorità, a quella ‘dimensione dell’intimità’ (*ibidem*) che lo spazio concreto, come abbiamo visto, rappresenta.

Si tratta, dunque, di un tentativo di gestione e di controllo dello spazio che cerca di eludere i limiti degli spazi chiusi, concretizzazione – come abbiamo visto – della necessità di controllo dell'individuo, soprattutto della donna. Del resto, anche in *Maschere e angeli nudi: ritratto di un'infanzia* (1999), Giacobbe si mostra consapevole delle dinamiche culturali e sociali che hanno per secoli determinato la vita degli individui in Sardegna:

Per garantirsi la fedeltà a queste sue leggi ancestrali [...], la famiglia esercitava sui suoi membri [...] un'azione protettivo-repressiva subdola, fortissima e incontrastata. Un elaboratissimo sistema d'amorosa oppressione, atto a rendere ciascun membro dipendente dagli altri, a persuaderlo d'essere incapace di sopravvivere se non all'ombra delle mura domestiche. Un sistema del cui perpetuarsi la donna era complice, vittima e inconscia responsabile. (Giacobbe 1999, p. 70)

Il passo citato mostra la consapevolezza circa 'l'amorosa oppressione' che limita l'individualismo e il desiderio di emancipazione dei singoli, soprattutto se donne, osservando acutamente come siano proprio quest'ultime a impersonare l'ambivalente ruolo di vittima e complice, qualcosa che vedremo ritornare anche in Agus, nel capitolo successivo. In questo romanzo che si ricollega alle atmosfere deleddiane di una Sardegna in cui la donna è ancora soggetta a dinamiche di controllo sociale, emerge – nemmeno troppo filtrata dalla finzione letteraria – l'immagine della casa come prigione da cui liberarsi; negata l'individualità in nome del mantenimento della coesione e dell'uniformità, la casa in cui sono proprio le donne a farsi, anche inconsapevolmente, garanti del mantenimento di questo ordine costituito che è, ancora, recepito come da salvaguardare.

Dal momento che tale controllo viene orchestrato principalmente entro lo spazio di casa, come il riferimento ‘all’ombra delle mura domestiche’ (*ibidem*) chiarisce, in questo *fil rouge* che stiamo qui ricostruendo, un altro elemento di continuità è rappresentato, come abbiamo anticipato, dalle riflessioni dell’ancora giovane Giacobbe su Grazia Deledda e sul legame che, per entrambe, intercorre tra lo spazio del vissuto e la propria idea di letteratura. La città di Nuoro e, più nello specifico, le case dell’infanzia delle due scrittrici sono percepite come i punti di partenza di quell’attività dell’immaginazione e della fantasia che sono alla base dell’attività letteraria, oltre che polisemico punto di partenza del proprio vivere. È proprio nel romanzo *Le radici* (1957) che leggiamo, infatti, così:

Zia Rosaria abitava nella casa che era stata della famiglia di grazia Deledda [...]. È una casa che è entrata nella letteratura italiana e mondiale perché la romanziera l’ha usata come modello e l’ha descritta ogni volta che la vicenda che raccontava aveva per protagonisti dei borghesi benestanti o dei ricchi pastori. [...] Io in quella casa, che non era distante dalla nostra, andavo tutti i giorni e vi ho passato molte ore gradevoli e interessanti. (Giacobbe 1977, p. 185)

E ancora:

Quando cominciai a leggere i libri di Grazia Deledda fu quella casa, in quel giardino, e nelle strade adiacenti che conoscevo così bene, che quasi passo passo, riconoscendo ogni angolo, seguivo i personaggi nelle loro vicende. Il che non è strano. Ma, e ciò è più difficile da spiegare, anche molti dei drammi e dei romanzi soprattutto russi che



lessi durante la mia adolescenza nello scenario della mia fantasia si svolsero sempre in quel giardino e entro quelle mura. (*ibid.*, p. 189)

Quasi come una necessità, l'immagine della casa deleddiana, così familiare a Giacobbe, non può che diventare lo scenario anche delle altre scritture e degli altri racconti, a significare l'*imprinting* letterario che quei luoghi – Nuoro, il quartiere di Santu Predu, la casa della famiglia Deledda – hanno rappresentato per le ambizioni letterarie di Giacobbe. Una sorta di 'filo di Grazia' spaziale che, ampliando il significato del già citato lavoro di Heyer-Caput (2018), collega tra loro Deledda e Giacobbe e queste ultime allo spazio in cui le esistenze delle due scrittrici si sono sovrapposte. Così infatti si esprime Giacobbe:

[...] sarei potuta diventare scrittrice, come Grazia Deledda che anche era donna e che era nata in quello stesso paese e in quello stesso quartiere dove io ero nata e vivevo. Ma allora mi coglieva lo sconforto, perché Grazia Deledda forse aveva già raccontato tutto quello che c'era da raccontare su Nuoro anche se, come dicevano molti intorno a me, "Grazia Deledda aveva esagerato". (*ibid.*, pp. 160-161)

Quello che emerge non è solo il desiderio di seguire il percorso di Deledda, la volontà di seguire quel filo tracciato dalla compaesana premio Nobel, ma anche il riconoscere che lo spazio – domestico e urbano – in cui si vive, qui quello di Nuoro e delle case d'infanzia nel quartiere di Santu Predu, plasmano l'immaginario e diventano il punto d'origine comune delle ambizioni letterarie di Giacobbe, che proprio attraverso quegli

spazi si inseriscono in quel rapporto di continuità che lega le due scrittrici duplicemente ai luoghi e tra di loro.

## **II.2 La casa-madre: lo spazio domestico come luogo di disidentificazione**

Nella prefazione all'edizione del 1967 del romanzo *Il mare*, Giacobbe ne ripercorre la genesi, riflettendo sulla portata della storia narrata e sui personaggi che l'animano:

A lavoro finito, [...] restai però colpita dal fatto che in questo come nei miei libri precedenti i personaggi principali non siano degli adulti ma dei giovanissimi [...]. Rosa de *Il mare* lotta con tutte le forze per non arrendersi alle trasformazioni che lo scorrere delle stagioni lasciano nel suo spirito e sulla sua carne. [...] al momento in cui l'infanzia sta per sfuggirle e il mondo fantastico dell'avventura non è più sufficiente a sostenerla nel suo rifiuto di quello quotidiano che le appare meschino e pietoso, trova in una fortuita e forse banale coppia di stranieri [...] la sua ultima possibilità di evasione. (Giacobbe 1967, pp. 13-14)

Se l'autrice riconosce, nelle righe successive, come alla 'naturale perfezione dell'infanzia' (*ibid.*, p. 14) corrisponda l'età d'oro non solo dell'immaginazione, ma anche della profondità con cui i bambini sentono gli avvenimenti che li coinvolgono, è l'adolescenza come età di passaggio a essere protagonista di questo e di altri romanzi, un'età che coinvolge lo spazio – domestico ed extra-domestico – come luogo dell'identificazione e della disidentificazione con i modelli dell'età adulta – soprattutto

femminili – che parte proprio dal nucleo fondante della casa. È Bachelard, nel suo lavoro del 1948, a chiarire come ‘il rientro alla casa natia [...] è stato definito dalla psicoanalisi classica come un ritorno alla madre’ (2007, p. 101): pur respingendo la completa sovrapposizione dei due archetipi (quello della casa e quello della madre), Bachelard osserva comunque come ‘i piccoli valori richiamano quelli grandi’ (*ibid.*, p. 102) e che, di conseguenza, ‘l’intimità della casa ben chiusa e protetta richiama logicamente le intimità più importanti, in particolare [...] l’intimità del grembo materno e poi quella del seno materno’ (*ibidem*). Partendo da queste osservazioni vediamo quindi come, nei romanzi presi in esame, l’allontanarsi da casa (o farvi ritorno) corrispondano spesso alla volontà, da parte delle protagoniste, di prendere le distanze da ciò che la figura materna rappresenta in termini di modello femminile che non si vuole emulare, espressione di un desiderio di emancipazione e di autorealizzazione.

Come conseguenza di questa premessa, non solo ne *Il mare*, ma anche in altri romanzi, le protagoniste femminili di Giacobbe si trovano spesso (e con esiti diversi) a confrontarsi con quel modello femminile che viene perpetrato *in primis* all’interno dello spazio domestico. È quello che leggiamo esplicitamente nel già citato *Maschere e angeli nudi: ritratto d’infanzia* (1999), a proposito dell’istituzione familiare nella cultura sarda tradizionale, dove quell’‘amorosa oppressione’ (*ibid.*, p. 70) esercitata dalla famiglia sui propri membri coinvolge tutti, indistintamente dal genere, ma della quale Giacobbe percepisce molto precocemente la portata ancora più gravosa per la donna, della quale rileva anche il ruolo ambivalente di ‘complice, vittima e inconscia responsabile’ (*ibidem*) che troviamo anche in Deledda e Agus, nei romanzi che più degli altri rimandano alla

condizione della donna in Sardegna tra il XIX e il XX secolo. Più avanti nello stesso romanzo, la protagonista racconta un particolare episodio della sua infanzia, che parte da una richiesta del fratello:

A un certo punto disse: “Ho sete!” [...] Ma fu allora che nonna disse quella frase indimenticabile, ingiusta, rivoltante [...] non so se a me o alla mia sorella maggiore. [...] “Vai, porta un bicchiere d’acqua a tuo fratello!’. ‘È grande e grosso, reagii, e se ha sete può andare lui a prendersi l’acqua!’. [...] quella frase [...] era stata olio sul fuoco del legalitarismo libertario che bruciava dentro di me sin da sempre. [...] un giorno si sarebbe realizzato quel mondo giusto che sognavo e per il quale babbo combatteva [...] senza dover ubbidire a ordini ingiusti e a leggi sorpassate. (Giacobbe 1999, pp. 247-249)

Nella casa della nonna, in cui vige un matriarcato *sui generis* e dove ‘alcuni sono più uguali degli altri’ (*ibid.*, p. 247), la richiesta rivolta alle due sorelle rivela l’automatica e indiscussa considerazione della donna come subordinata all’uomo, considerazione che non risparmia nemmeno le bambine. Emerge chiaramente come lo spazio domestico si faccia strumento di quell’oppressione che continua a essere perpetrata dentro casa e a scapito delle donne. Per questo la giovane rivendica uno spazio tutto per sé, una casa in cui vivere con i genitori e i fratelli, con regole di vita proprie, uno spazio in cui si possano finalmente seguire norme realmente ispirate alla giustizia e all’uguaglianza, anche nelle questioni di genere. La determinazione a non conformarsi, dimostrata dalla protagonista in questo episodio, appare dunque strettamente connessa con l’idea di casa come ‘seconda pelle’ (Mihaljević 2014, p. 30) dalla duplice funzione: da un lato

strumento attraverso cui esperire il mondo, acquistando consapevolezza dell'esterno e di sé stesse; dall'altro filtro che impedisce alla donna di addentrarsi in spazi 'altri', soprattutto quelli tradizionalmente riservati agli uomini.

Legato, dunque, a questa volontà di disidentificazione nei confronti del ruolo tradizionale della donna, in diversi romanzi di Giacobbe troviamo il medium 'casa' utilizzato per significare la volontà della protagonista di non identificarsi con la figura materna. Il tema del materno nella narrativa di Giacobbe (e delle altre autrici oggetto della presente tesi), merita senza dubbio una trattazione approfondita che esula lo scopo di questo lavoro; in questo contesto, però, in maniera pertinente alle tematiche trattate, ci interessa osservare come Giacobbe utilizzi le rappresentazioni della casa e la volontà delle protagoniste di collocarsi all'interno o all'esterno di essa come mezzo per esprimere la volontà o meno delle stesse giovani di identificarsi con le rispettive madri. Se a queste osservazioni circa il nesso che intercorre tra lo spazio domestico e la figura materna aggiungiamo anche ciò che Monica Cristina Storini sottolinea a proposito di *Cenere* di Deledda, cioè che Anania 'per definire la propria identità e la propria soggettività' non può 'fare a meno di elaborare il rapporto con il materno, soprattutto come rappresentazione simbolica del ruolo della madre nella società' (Storini 2017, p. 123), allora è chiaro come, in questa sovrapposizione madre-casa, anche prendere le distanze dallo spazio domestico significa distanziarsi dal modello femminile proposto. Anche questo distacco dal materno non avviene sempre senza difficoltà o sofferenza: così osserviamo anche in *Piccole cronache*, dove al costante isolamento della madre della piccola Maria nella camera da letto, corrispondeva l'impossibilità da parte della bambina

di raggiungerla<sup>20</sup>, in una vicinanza affettiva prima ancora che fisica. E così anche per Rosa, la protagonista de *Il mare* (1967), per la quale la casa delle vacanze estive diventa lo scenario delle ipocrisie familiari e dell'agire di un modello di donna – qui rappresentato appunto dalla madre della protagonista – con cui l'adolescente non vuole identificarsi. Da qui – ed è questa la prospettiva che interessa maggiormente la presente analisi – si originano tutta una serie di situazioni narrative attraverso le quali Giacobbe esterna il rifiuto di Rosa, che decide di collocarsi o di rimanere fisicamente al di fuori dello spazio domestico. Sono tante, infatti, nel romanzo le situazioni nelle quali Rosa non solo preferisce gli scenari extra-domestici per trascorrere le sue lunghe giornate estive, ma anche quelle nelle quali si ferma all'esterno della casa, o esce dalla stessa, come disturbata dalla presenza in essa della figura della madre<sup>21</sup>. Del resto, la ragazza ha ben chiaro il legame, asfissiante, che lega la donna alla casa: 'Perché non ero nata uomo? Che cosa era la vita di una donna? Sempre lì legate alla casa come molluschi alla loro conchiglia e se appena mettevano fuori la testa subito qualcuno pronto a colpirle' (Giacobbe 1967, p. 67). L'immagine della donna legata alla casa, questa corrispondenza automatica e indiscutibile è ciò di cui Rosa, nel fervore dell'adolescenza, vuole

---

<sup>20</sup> E allo stesso tempo l'infrangersi di quel confine di protezione che dovrebbe persistere, da parte dei genitori, per tutelare i propri figli, come la protagonista di *Diario di una maestrina* osserva senza celare la sofferenza: 'Avevo sette anni e finii di essere bambina. Divenni di colpo la confidente adulta di un'adulta. Mia madre era ancora giovane e aveva bisogno di qualcuno cui appoggiarsi: io ero riflessiva e silenziosa e con me poteva parlare; per mia disgrazia capivo troppo, più di quanto lei potesse sospettare, e divenni triste.' (Giacobbe 1957, p. 5).

<sup>21</sup> Si tornerà su alcuni di questi aspetti nella sezione successiva, la quarta, dedicata nello specifico all'adolescenza e ai luoghi liminali che l'accompagnano.

assolutamente liberarsi. Un esempio in negativo è quello della zia Vincenza e delle sue figlie, che attirano l'antipatia della protagonista:

Di zia Vincenza tutti avevano paura. Anche il marito. Si diceva che le figlie non si fossero sposate perché si pettinavano e si vestivano come delle vecchiette per paura della mamma che le voleva modeste. E per paura della mamma che era troppo critica e gelosa non avevano mai avuto amiche e neppure si erano affacciate alla finestra o alla balaustra del loro giardino. (*ibid.*, pp. 46-47)

Emerge il ritratto di una donna che dispone delle vite delle figlie a suo piacimento, come dimostra l'impossibilità delle figlie ad affacciarsi fuori casa – che richiama la reclusione delle sorelle Pintor in *Canne al vento* di Deledda – figure verso le quali Rosa nutre un profondo disprezzo ('larve', le chiamerà più avanti nel romanzo, p.128) che la protagonista non mancherà di esternare. Questa volontà di prendere le distanze dal mondo degli adulti, ma soprattutto dai modelli femminili che Rosa ha davanti a sé non risparmia, come abbiamo anticipato, neppure la madre della giovane, verso la quale la diffidenza della protagonista – necessaria al distacco che l'adolescenza richiede – si fa mano mano più tangibile con il procedere della narrazione. A testimoniare la consapevolezza di Rosa di (voler) essere diversa, il seguente passo:

Mi feci strada in mezzo alla folla senza vedere neppure un viso, e quando finalmente fui nella piazza mi misi a correre verso casa. Ma la porta era chiusa e dovetti sedermi sulla soglia per attendere che gli altri tornassero. Il mare si era increspato e vi si

disegnavano dei bizzarri nastri lucenti. Le ultime barche dei gitanti tornavano dalle grotte, un po' curve per il vento. (*ibid.*, p. 64)

Il passo si colloca dopo l'incontro di Rosa con Franz e Vivi, la coppia di turisti stranieri che, per il loro anticonformismo, il loro disinteresse verso i giudizi altrui, rappresentano per la protagonista l'unico ideale di vita adulta possibile. Il rientro verso casa appare quindi come una volontà di tornare alla sicurezza del conosciuto, di preservare una condizione (quella dell'infanzia) che volge inevitabilmente alla conclusione. Ma si tratta di un percorso che non può essere disinnescato, come la porta chiusa della casa segnala, sottolineando l'estromissione della ragazzina da un'età che volge ormai al termine. Da quella prospettiva, che è ancora una volta sia liminale che esterna, alla giovane non resta altro che guardare il mare, simbolo di prospettive ancora distanti. Al rientro a casa, quella porta chiusa e la necessità dell'attesa sulla soglia, rappresentano la distanza che intercorre tra Rosa e quanto la casa di famiglia, 'scatola chiusa e galleggiante nel vento' (*ibid.*, p. 94) rappresenta. È quindi proprio il confronto/scontro con il materno – culminante nella scoperta del tradimento perpetrato dalla madre nei confronti del padre – nello spazio domestico e nell'allontanarsi da esso che ci rende chiara la portata del cambiamento cui Rosa sta andando incontro, non senza sofferenza. Questo aspetto risulta palese in un altro passo del romanzo, quando madre e figlia si recano dalla sarta, la signora Ginevra, per il confezionamento di alcuni abiti nuovi: '[...] Oh, che bei senini, signora Lina, ma sa che lei è sempre come quando aveva diciott'anni? Rosa la si crederebbe sua sorella. E tu Rosina cosa aspetti per diventare una signorinetta, fammi vedere se ti stanno



venendo anche a te i cosini' (*ibid.*, pp. 79-80). Il confronto tra il corpo della madre e il proprio rendono Rosa ancora più insofferente, non solo nei confronti della figura materna ma anche nei confronti di quel suo corpo che sente, inevitabilmente e con fastidio, cambiare giorno dopo giorno, una traccia di quella somatofobia femminista che rifiuta di identificare l'idea del femminile con il corpo e che si interseca con una sorta di matrofobia (Rich 1977, p. 267). In questo senso si legge, quindi, la preferenza accordata dall'autrice agli spazi esterni, che diventano i luoghi d'osservazione privilegiata verso l'esterno. Rispetto a quanto osservato in Deledda, non ci troviamo più davanti alla prospettiva limitata e limitante dello sguardo femminile unicamente rivolto verso l'interno, verso quel microcosmo domestico – spazio di reclusione della donna – che rappresentava, ancora per Deledda, l'unico luogo d'azione e d'osservazione possibile, ma con Giacobbe vediamo la prospettiva femminile allontanarsi concretamente dal noto della domesticità verso un altrove che risulta più promettente e rispondente al proprio 'io'.

### **II.3 Un'età *in limine*: gli spazi dell'adolescenza**

La particolare attenzione rivolta all'infanzia e all'adolescenza nella narrativa di Giacobbe, riconosciuta – come abbiamo visto – dalla stessa autrice, ci spinge a soffermarci sul rapporto che lega, come osserviamo, quest'età e lo spazio. All'analisi ci spinge una certa continuità tematica che, pur coinvolgendo in maniera solo marginale i lavori di Deledda, si riscontra anche nei lavori di Paola Soriga (ci riferiamo in particolare a Rosa, protagonista

di *Dove finisce Roma*) e di Milena Agus (le cui voci narranti sono delle adolescenti nella quasi totalità dei suoi romanzi), testimoniando come la prospettiva adolescenziale bene si presti a raccontare i percorsi in divenire, tra l'infanzia e l'età adulta, delle protagoniste. Per quanto riguarda la narrativa deleddiana, è difficile trovare tracce della medesima adolescenza nelle vite delle protagoniste, per il contesto piuttosto duro in cui le storie sono ambientate, in quella società prevalentemente agro-pastorale in cui, dopo un'infanzia ridotta ai minimi termini, ci si proiettava direttamente verso una dura e precoce età adulta. Si riscontrano, certo, gli 'eternal adolescents' la cui figura è stata ben delineata da Janice M. Kozma (2002), ma trattasi appunto di protagonisti maschili e delle loro adolescenze interrotte, riferite infatti come l'esito di una 'pathology of arrested maturation' (Kozma 2002, p. 8), a dimostrazione del fatto che – per le protagoniste e i protagonisti deleddiani – un'adolescenza nei canoni non era contemplata. Collegandoci in parte a quanto già delineato precedentemente, quello che si vuole porre in rilievo in questa sezione è come il racconto di un'adolescenza – quella di Rosa protagonista del già citato romanzo *Il mare* (1997) – sia accompagnato da una forte enfasi posta sulla rappresentazione degli spazi liminali, che vanno però oltre le rappresentazioni del mero spazio domestico, ma si allargano in una prospettiva extra-domestica. Conflittualità, cambiamento, opposizione, senso di (non) appartenenza, sono tutte caratteristiche dell'adolescenza come terra di confine: il primo è quello del corpo, di cui Rosa – in quell'estate che è preludio di un 'autunno che stava per arrivare' (Giacobbe 1997, p. 133) – non accetta e respinge l'inevitabile cambiamento, con l'influenza che esso esercita sui suoi desideri:

Di questa trasformazione inesorabile del mio corpo, e della pelurie (sic) che cominciava a coprirmi l'inguine e le ascelle, avevo una scoraggiata vergogna mescolata all'angoscia della mia impotenza ad arrestarla. Avrei voluto tenerla celata il più a lungo possibile e mi infagottavo con giacche e soprabiti simulando un freddo che non sentivo (*ibidem*)

E ancora:

Ma cosa ero adesso? Mi sorpresi a pensare. Non ero più una bambina, perché una bambina non dà appuntamenti e non fuma e non bacia e non si fa baciare dai suoi amici [...]. Non ero più una bambina ma non ero e non volevo essere una donna [...]. Non volevo diventare una donna [...]. (*ibid.*, p. 128)

La metamorfosi dell'adolescenza stordisce di fastidio Rosa, non ancora pronta a svestire i panni della bambina e a entrare in quell'universo di ipocrisie e di conformismo del mondo degli adulti attorno a sé<sup>22</sup>. Proprio lo spazio domestico, dunque, in cui vede agire quei modelli (a partire, come si è detto, dalla madre) con i quali la protagonista non vuole identificarsi, non appare più come quel rifugio e quell'angolo di mondo in cui imprimere la propria traccia e a cui ispirarsi, modellando al suo interno sogni e aspettative, così come era stato per la giovane Cosima/Grazia di Deledda. La prospettiva allora cambia, diventa esterna, e al riferimento della casa d'infanzia si sostituiscono orizzonti –

---

<sup>22</sup> Proprio a una metamorfosi oscura, nefasta, riporta la vista di una farfalla testa di morto, 'quasi nera con un teschio dipinto nitido sul capo' (Giacobbe 1997, p. 93) che Rosa scorge sul pavimento del salotto di casa, facendovi ingresso con Giorgio, farfalla di cui la ragazza riconosce una valenza negativa che la spinge ad abbandonare il proposito d'ingresso.

anche spaziali – diversi; in questo modo si spiega infatti non solo la prevalenza di ambientazioni esterne, in cui sono gli elementi naturali a essere protagonisti (primo tra tutti il mare, che dà il titolo al romanzo), ma anche una particolare attenzione agli spazi di confine che, insieme alle eterotopie della casa di cui ci occuperemo nella sezione successiva, dimostrano come inizino – per la donna – a delinearsi degli orizzonti diversi, più ampi e più liberi, rispetto al limite domestico imposto alle protagoniste deleddiane.

Sebbene i confini – ampiamente intesi – rappresentino un elemento piuttosto costante nella narrativa di Giacobbe, è in particolare nel *Il mare* che essi risultano più significativi, dal momento che la loro presenza si lega al particolare momento di passaggio vissuto dalla protagonista. La frequente rappresentazione degli spazi liminali, infatti, soprattutto quelli della casa, accompagna le riflessioni di Rosa su sé stessa e sulla sua identità, evidenziando quindi la consapevolezza, sofferta, della propria crescita e del proprio cambiamento.

In un passaggio del romanzo, la protagonista si trova a girovagare per la costa vicino alla casa delle vacanze, sino a quando, per sfuggire a una tempesta di vento, giunge a una piccola chiesa:

Ma finalmente lì, nel vano del portone della chiesa, ero al sicuro. [...] potevo indisturbata guardare le muraglie di vetro verde striate di bianco, i cavalloni che per un attimo stavano ritti, impennati con le loro criniere di schiuma, poi si gettavano con violenza mordendo gli scogli come se volessero divorarli (*ibid.*, p. 39)

La soglia della chiesa, quasi una nicchia, offre riparo alla ragazza che da questo *limen* sicuro osserva l'orizzonte come a scrutare il futuro per una nuova prospettiva. Né dentro né fuori dalla chiesa, la mareggiata si presenta come un presagio minaccioso, con le onde alte, come cavalli imbizzarriti, che si infrangono sulla costa rocciosa come un predatore sulla sua preda. Un'immagine che – nonostante la sensazione di sicurezza – risulta cupa, carica di forza distruttiva, che non solo trasmette bene il timore della protagonista verso quell'orizzonte metaforico, ma riflette anche l'idea dell'adolescenza come la fine dell'infanzia, quindi la morte di Rosa bambina e la nascita di Rosa adolescente.

La stessa suggestione di morte la ritroviamo anche in un altro passo del romanzo:

Io e Giorgio per un poco restammo senza sapere che fare [...] le altre stanze, chiuse sprangate alla tempesta erano fresche e buie, strane e sconosciute nella loro solitudine. [...] Nel salotto buono dove nessuno mai entrava, ci accolse un odore di muffa e il cigolio continuo di una finestra che segava il rombo compatto dell'uragano [...]. Nella lama di luce gialla vivissima che penetrava da una fenditura nell'imposta vedemmo sul pavimento polveroso una grande farfalla quasi nera con un teschio dipinto nitido sul capo. [...] Uscimmo in punta di piedi e chiudendo la porta dietro di noi cercando di non far rumore. (*ibid.*, pp. 92-93)

Tornata a casa insieme a Giorgio, con il quale Rosa sperimenta la prima infatuazione adolescenziale, la protagonista del romanzo fatica – dentro casa – a trovare un luogo in cui sentirsi a suo agio. La casa è chiusa all'esterno, elemento che lungi dal trasmettere un senso di protezione e di calore accentua la claustrofobia dello spazio, ben lontani, quindi,

dall'idea bachelardiana della casa come nido e rifugio. Ed è proprio sul *limen* rappresentato dalla soglia del salotto – parte della casa che simboleggia il contatto con quanto è esterno alla famiglia – che si presenta un simbolo di morte, la grande farfalla ‘testa di morto’, un insetto il cui ciclo vitale, con le sue fasi da uovo a bruco, poi crisalide e farfalla, simbolo indiscusso di metamorfosi, richiama efficacemente il passaggio dall'infanzia all'adolescenza e la crescita dell'individuo.

Combattuta tra il desiderio di crescere e la paura di entrare nel mondo degli adulti, Rosa vive anche il disagio di chi non accetta, come abbiamo visto, i modelli familiari di riferimento, ma cerca al di fuori della famiglia nuovi modi di essere e di vivere in cui immedesimarsi. Questo è infatti il ruolo del contro-modello familiare rappresentato da Vivi e Franz, una giovane coppia di turisti stranieri che mette davanti agli occhi della protagonista modi ‘altri’ di essere donna e di vivere le relazioni. Dopo aver avvicinato timidamente la coppia e aver preso con loro un gelato nella piazza del paese, Rosa saluta e torna a casa:

Mi feci strada in mezzo alla folla senza vedere neppure un viso, e quando finalmente fui nella piazza mi misi a correre verso casa. Ma la porta era chiusa e dovetti sedermi sulla soglia per attendere che gli altri tornassero. Il mare si era increspato e vi si disegnavano dei bizzarri nastri lucenti. Le ultime barche dei gitanti tornavano dalle grotte, un po' curve per il vento. (*ibid.*, p. 94)

Il passo appare molto importante e carico di significati per la prospettiva d'analisi qui assunta: l'alterità che i due stranieri rappresentano pone Rosa in una condizione *in limine*, già in preda allo sconvolgimento provocato dall'adolescenza; il rientro verso casa appare come una volontà di tornare al conosciuto, di preservare una condizione che si sente – inevitabilmente – in cambiamento. Ma si tratta di un percorso che non può essere disinnescato, come la porta di casa chiusa segnala, sottolineando l'estromissione della ragazzina da uno stato d'essere che ormai volge al termine. Da quella prospettiva, ancora una volta liminale, alla giovane non resta altro che guardare – di nuovo – il mare, crespo come crespi saranno i profili degli anni a venire e dell'età che arriva, con le sue prospettive che – come il mare – sono ancora distanti. Il ritorno verso casa si ripresenta anche dopo un altro incontro con Vivi e Franz, dopo che – in seguito al litigio con Giorgio – Rosa li scorge prendere il sole nudi sulla spiaggia. Di nuovo, la visione di qualcosa di nuovo, che esula dagli schemi di comportamento noti e comuni, produce la reazione del cercare rifugio al noto: da quel luogo extra-domestico rappresentato dalla piazza del paese, che più di ogni altro è l'incarnazione dell'esporsi agli altri e ai giudizi altrui, Rosa scappa di corsa verso casa, dove però trova la porta chiusa. Ci troviamo di nuovo davanti alla rappresentazione di un momento di passaggio che, ancora una volta, è marcato dal riferimento alla spazialità extra-domestica e domestica rispettivamente della piazza e della soglia di casa, dove la protagonista attende il rientro a casa della madre. L'atteggiamento della giovane rende chiara la sua condizione, che viene svelata anche dal rapporto e dalle rappresentazioni dello spazio pubblico in cui Rosa si muove: dalla piazza del paese, dove era stata vista con la coppia di stranieri, la giovane – infatti – scappa e cerca rifugio a casa,

tornando da uno spazio pubblico (la piazza) a quello privato per eccellenza (la casa). Ritorna qui quanto espresso da Elisabeth Wilson a proposito della città e degli spazi urbani e di come caratterizzino la donna che si muove in essi: la studiosa, infatti, chiarisce come l'associazione tra spazio pubblico e donna si carichi di una connotazione negativa che giunge fino all'estremo della 'public woman' (Wilson 1991, p. 8); anche nel romanzo, infatti, la presenza soprattutto di Vivi nel paese, nelle sue spiagge – dove prende il sole nuda – e nella piazza (circostanza durante la quale Rosa verrà vista in pubblico con lei), fa sì che la sua figura si carichi subito di una connotazione negativa agli occhi della gente, che ne giudica l'eccessiva libertà e noncuranza delle norme di comportamento cui il paese – soprattutto le sue donne – è abituato.

Per questa ragione, quindi, le ambientazioni esterne e gli spazi di confine presenti nel romanzo – non solo nel contesto prevalentemente legato allo spazio domestico, ma anche in quello esterno – si caricano di una forte valenza simbolica. Risultano infatti centrali, nella narrazione, le ambientazioni esterne che accompagnano Rosa nel suo esplorare e sperimentare, nel suo vagheggiare sulle possibilità del suo divenire, sui suoi sogni e le sue ambizioni. Nella polarizzazione dentro/fuori che ha per lungo tempo definito la relazione della donna con lo spazio, come ancora le protagoniste deleddiane dimostrano, i soggetti femminili in Giacobbe, invece, mostrano uno spazio di confine che si allarga e si fa più permeabile, consentendo un accesso a ciò che è al di fuori del conosciuto che si trasforma in nuovi modi di essere. Così accade per Rosa, protagonista di *Il mare*, che trascorre l'estate cogliendo ogni occasione per allontanarsi da casa e passare



del tempo da sola, sperimentando i propri confini e la fase di passaggio rappresentata dalla sua adolescenza; in un'occasione in particolare, esce di casa insieme a Giorgio per una delle sue esplorazioni:

Lo stagno, che fra le dune e il mare diventava un informe pantano marron la cui acqua era sempre tiepida [...] somigliava piuttosto a un fiume che si snodava attorno a isolotti verdi e fra coste fiorite. Visto dall'alto del muricciolo del nostro orto, con la giuncaia fitta e brillante che lo circondava, mi aveva sempre fatto pensare ai “verdi pascoli” e alla “terra promessa” di cui il parroco aveva parlato una domenica dall'altare. (Giacobbe 1967, pp. 94-95)

Non solo lo stagno si trova già di per sé in una posizione mediana, di acqua salmastra, ma conchiuso e collocato qui ‘fra le dune e il mare’ (*ibidem*), ma va notato anche come Rosa lo contempra ‘dall'alto del muricciolo’ (*ibidem*) dell'orto di casa, e come lei stessa lo associ alle immagini bibliche dei verdi pascoli e della terra promessa. In altre parole, è dal limitato spazio domestico circoscritto dal muretto che Rosa si affaccia a un'esistenza che si fa via via più autonoma e indipendente dal contesto entro il quale vive. Anche lo stagno, quindi, pur nella sua estensione limitata, nelle sue acque ferme e tiepide che sono però in grado di accogliere la vita (i milioni di arselle), sembra rappresentare – rispetto al mare – un primo parziale, temporaneo approdo, una prima tappa verso quell'altrove che Rosa anela e sul quale fantastica. Un anelare comunque ancora macchiato dal pessimismo e dall'impotenza, tipici della sua età *in limine* come lo stagno cui giunge; la possibilità di liberarsi, quindi, non appare chiara e nitida all'orizzonte, è desiderata e sognata ma non

sembra essere possibile. Queste le parole della protagonista, nelle ultime pagine del romanzo:

Lontano, il mare col suo immobile e solitario splendore mi pareva l'unica mia confusa possibilità di salvezza. Ma sentivo che in qualche modo anche quella salvezza mi era negata, e proprio a causa di quello scoraggiamento e di quella rassegnazione che non volevo accettare e che tuttavia erano mescolati alla mia ribellione. (*ibid.*, p. 129)

La difficoltà è ancora tutta interiore: Rosa fatica a salvarsi, ma prima ancora fatica ad accettare che 'quella salvezza' che vede all'orizzonte le è impedita non tanto da forze esterne quanto da uno stato di arrendevolezza che ne frena l'impeto al cambiamento. Il mare appare qui come un'entità non solo distante e irraggiungibile, ma anche immobile e solitaria; Rosa è consapevole che per contrapporsi a quella staticità che – pur essendo la sua – si riflette nel mare di fronte a lei, deve trovare in sé un equilibrio tra la spinta al cambiamento e la resistenza a esso. Appunto lo stesso mare che, dotato di una forza che in realtà si sostituisce a (e compensa) quella di Rosa, in un passo precedente la protagonista aveva invocato così:

Nuotai a grandi bracciate, più lontana da tutti che mi era possibile. [...] Volevo esser sola, non tornare più fra gli altri, non vederli mai più. Volevo che qualche corrente sottomarina mi afferrasse e mi trascinasse lontano dove mai più nessuno mi avrebbe trovato. Neppure morta volevo tornare fra loro. (Giacobbe 1997, p. 67)

Qui, Rosa si appella all'impeto del mare perché questo agisca su di lei e per lei, accogliendola e nascondendola all'esterno, consentendole quel distacco dalla realtà in cui vive a cui non è in grado di dar seguito da sola, in una sorta di grande grembo in cui trovare una condizione di solitudine senza compromessi.

## II.4 I luoghi del voler essere (altro). Eterotopie della casa

Dalla sezione precedente appare chiara la volontà, da parte di Rosa, di non uniformarsi in quei modelli femminili e familiari che la sua esperienza di vita entro le mura domestiche le offre ed è in questo senso che abbiamo spiegato i frequenti riferimenti agli spazi extra-domestici e a quelli *in limine*, che non rappresentano però gli unici indicatori spaziali dell'insofferenza delle protagoniste. Ci troviamo infatti davanti ad altre immagini e rappresentazioni connesse allo spazio domestico, in cui possiamo riconoscere quelle che Michel Foucault ha indicato come eterotopie: si tratta infatti, come l'etimologia del termine suggerisce, di luoghi 'altri', di luoghi - non luoghi o di 'contro-spazi' (Foucault 2016, p. 13) in cui l'uomo ha collocato delle 'utopie situate, [...] luoghi reali fuori da tutti i luoghi' (*ibidem*) che hanno il ruolo di fungere da 'contestazioni mitiche e reali dello spazio in cui viviamo' (*ibid.*, p. 14). In altre parole, si tratta di luoghi-modello 'altri', che si trovano quindi dislocati – spazialmente e concettualmente – rispetto al luogo reale e concreto cui essi rimandano e che forniscono una rimodulazione della realtà secondo dei principi che dalla realtà si allontanano. È questo, infatti, che troviamo anche in Giacobbe, quando l'autrice

ci presenta quelle che, dal nostro punto di vista, appaiono come eterotopie dello spazio domestico: partendo ancora una volta dal romanzo *Il mare*, infatti, osserviamo come in esso ricorrano alcune immagini che hanno lo scopo di trasporre in un immaginario ritenuto migliore della realtà l'idea di casa non solo come rifugio, ma anche come luogo più corrispondente alla propria natura ed essenza. È proprio Rosa, la giovane protagonista del romanzo, a elaborare un immaginario eterotopico: nella sua contestazione nei confronti dei modelli femminili, infatti, rientra anche la critica al rapporto che lega la donna e la casa:

Perché non ero nata uomo? Che cosa era la vita di una donna? Sempre lì legate alla casa come molluschi alla loro conchiglia e se appena mettevano fuori la testa subito qualcuno pronto a colpirle. Vivi era come un uomo. Vivi era libera. E perciò le altre donne la odiavano. Ma volevo difenderla, io volevo proteggerla dalla cattiveria delle altre donne. L'avrei portata sul mio veliero e le avrei dato la cabina più bella, quella con le tende di tulle che il vento gonfiava gentilmente; e i miei marinai avrebbero vigilato notte e giorno col cannocchiale per impedire ai nemici di prenderci di sorpresa. (*ibid.*, p. 67)

Prima la critica del modello femminile, costruita attraverso l'immagine chiarissima del mollusco che, privato della sua casa-conchiglia, è esposto agli attacchi dall'esterno, condizione speculare a quella della donna cui non è consentito esistere – anche metaforicamente – fuori casa; ma anche l'eterotopia della casa, la barca (qui nella forma di un veliero), per Foucault 'l'eterotopia per eccellenza' (Foucault 2016, p. 28), che consente

alla nostra protagonista di immaginare uno spazio di vita diverso, distante dalle cattiverie di coloro che non accettano deviazioni dalla norma e che minacciano (vengono, infatti, definiti ‘nemici’) chi – come Vivi e la protagonista stessa – decidono di vivere la vita secondo le proprie inclinazioni e aspettative<sup>23</sup>. Nello stesso senso risulta importante osservare come tale eterotopia, costruita sul mare e sull’immagine del veliero, sia rilevante anche per un altro elemento, importante nell’ottica della crescita della protagonista e dell’individuazione dei suoi desideri: il padre di Rosa, infatti, è un marinaio e il riferimento della giovane al veliero e a una vita vissuta quindi sul mare può leggersi anche come la volontà di seguire le orme del padre, non tanto in termini professionali quanto in ambito personale, dal momento che la vita dell’uomo risulta decisamente meno legata alla casa e più libera di quella della donna.

Del resto, di questo desiderio di essere diversa dalla massa è emblematico anche un altro passaggio del romanzo, in cui Rosa si reca a trovare rifugio presso una casetta su un albero, altra eterotopia domestica; qui viene raggiunta da Giorgio, che – in quella dimensione sospesa – confessa alla protagonista la sua opinione:

È un bel posto qui da te. Me l’immaginavo che avevi un segreto, perché tu sei diversa dalle altre bambine. Ero diversa dalle altre? Non ci avevo mai pensato ma forse era vero e sentirlo dire mi faceva piacere, sentirlo dire così come lo diceva Giorgio [...]. Se ero diversa allora ero un poco come Vivi. E già mi sentivo lunga e bella e delicata come lei. (*ibid.*, p. 69)

---

<sup>23</sup> Un’immagine, quella della barca, che ritroveremo con un valore simile anche in Paola Soriga, di cui ci occuperemo nel quarto capitolo.

Ancora una volta, la condizione di alterità della protagonista è veicolata dallo spazio provvisoriamente domestico della casa sull'albero, che finalmente riesce a corrispondere all'idea di sé della giovane Rosa, che è rassicurata dal riconoscimento altrui e si percepisce più vicina al modello femminile e di vita rappresentato da Vivi: è quest'ultima, infatti, a inserirsi nell'orizzonte di Rosa come modello femminile, in cui la protagonista si rivede, in quel momento critico – e quindi formativo – dell'adolescenza; e la presenza della giovane straniera si pone in forte contrasto con la vera figura materna, la madre di Rosa, che sembra incarnare – agli occhi della figlia – tutte le peggiori ipocrisie borghesi e il cui rapporto con Rosa è segnato da una costante freddezza e distanza. Il veliero quindi, così come il bastimento, non ancorato alla terra come invece sono le case (qui, ancora, simbolo dell'oppressione femminile) ma sospeso sull'acqua, rappresenta proprio quel mondo 'altro' nel quale la protagonista vorrebbe vivere; Vivi è qui una proiezione adulta dell'ideale di donna al quale Rosa spera di aderire in un prossimo futuro: mettere in salvo la straniera significa pertanto mettere in salvo la parte di sé che la protagonista vede impedita nel suo sviluppo dal contesto familiare e sociale all'interno del quale vive.

## **II.5 Linearità e circolarità: il ritorno**

Nell'ottica della fedeltà alla propria idea di sé e al mantenimento dei propri confini personali, è necessario prendere in esame un altro elemento, che risulta fondamentale per la nostra analisi: infatti – così come abbiamo evidenziato per Deledda – anche nei lavori

di Giacobbe osserviamo una particolare rilevanza attribuita al motivo del distacco e del ritorno, aspetto che rivela la volontà e le diverse modalità di prendere le distanze o, al contrario, di ritornare – anche ideologicamente – a quanto i protagonisti hanno cercato di lasciarsi alle spalle, allontanandosi dallo spazio dell'isola. È questo che ritroviamo, ad esempio, nel romanzo *Arcipelaghi*, pubblicato nel 1995: in questo lavoro risulta centrale lo scontro fra una Sardegna arcaica – le cui regole di comportamento e leggi non scritte si scontrano con una modernità ormai da tempo giunta nell'isola – e la volontà della protagonista di essere fedele a se stessa, prendendo prima le distanze da consuetudini e ideologie molto lontane dal suo essere e giungendo poi a una posizione di comprensione che l'aiuta a trovare un equilibrio tra i propri valori e un nuovo rapporto con la terra d'origine. In relazione a questo rapporto, ci troviamo qui davanti a un'evoluzione rispetto a quanto osservato nell'opera di Deledda: qui, infatti, le protagoniste vivevano il distacco dal luogo d'origine secondo una prospettiva definitiva, indice dell'impossibilità di conciliare armonicamente le istanze individuali con quelle collettive; quello che osserviamo in Giacobbe, invece, è l'esito di una maturazione, di nuovo, sia individuale che collettiva, che non esclude che le protagoniste possano fare ritorno all'isola o al luogo d'origine, dopo aver raggiunto un equilibrio tra l'esigenza di essere sé stesse e quelle forze centripete che avevano a lungo impedito la piena realizzazione del soggetto femminile.

In questo senso già il titolo del romanzo, *Arcipelaghi*, racchiude da sé, come osserva Nicola Tanda 'una pluralità di significati che convergono' (Tanda 2000, p. 19) e che nasconde o forse, piuttosto, rivela una molteplicità di 'isole di individui singoli e di gruppi sociali che, per caratteri e aspetti, sono altrettanto distanti e insieme diversi' (*ibid.*, p. 20):

la vicenda narrata è genericamente ambientata su un'isola, luogo del quale non viene mai esplicitato il nome, e numerosi sono i suoi attori. Il racconto è incentrato attorno a un furto di bestiame e alla conseguente vendetta; al furto assiste il giovanissimo servo pastore Giosuè, che viene prima mutilato e poi ucciso. La giustizia ufficiale indaga, ma non trova i colpevoli, sebbene tutti in città sappiano chi è stato. Per questa ragione, a distanza di quasi un anno, Lucia, madre di Giosuè, arma la mano di Oreste (l'altro suo figlio, gemello di Giosuè) perché vendichi l'assassinio del fratello, secondo quelle norme codificate da Antonio Pigliaru nel suo lavoro del 1975. Quello che segue è il racconto dell'esilio di Oreste, che viene prima mandato presso la famiglia della dottoressa Rudas e del marito Lorenzo e infine arrestato e portato in un centro di detenzione minorile per alcuni anni. Alla fine del processo, sarà riconosciuto innocente e scarcerato proprio grazie alla testimonianza della dottoressa che, combattuta tra il rifiuto della mentalità arretrata all'origine degli eventi e la consapevolezza di una giustizia formale che non risulta però giusta nella sostanza, non può che esprimere la sua opinione positiva sul ragazzo che ha ospitato. Le loro vite e le storie che li coinvolgono sono proprio come le isole che compongono un arcipelago: solo a uno sguardo superficiale indipendenti e separate le une dalle altre, esse sono in realtà affioramenti più o meno grandi di terra facenti parte di un'unica, antica superficie sottomarina. E proprio come le isole di un arcipelago, anche le esistenze dei protagonisti di questo romanzo sono inesorabilmente legate le une alle altre: un effetto domino che assume i toni del tragico, e che del tragico sembra riprendere anche la (presunta) sacralità di alcuni valori e i capisaldi tematici dell'ereditarietà della colpa e della necessità della vendetta, da cui la protagonista, la dottoressa Rudas, vuole prendere



le distanze, in un difficile percorso di scoperta e di accettazione delle proprie origini, mai rassegnata o passiva. Il romanzo si sviluppa proprio a partire dalla vendetta per l'omicidio del piccolo Giosuè e la plurivocità della narrazione è una delle principali caratteristiche dell'opera: proprio come le isole dell'arcipelago che danno il titolo al romanzo, le diverse prospettive degli attori si modulano con toni diversi, pur partendo da una vicenda comune; ed è proprio a questa talvolta forzosa e dolorosa compartecipazione, se è vero che 'nell'Isola non si è mai soli con i propri lutti e le proprie disgrazie' e che i dolori dell'uno sono i dolori degli altri' (Giacobbe 1995, p. 11), che la protagonista tenta di opporsi.

A sottolineare, ancora una volta, la centralità che il ritorno ricopre nel percorso di formazione dei personaggi, la sezione d'apertura del romanzo è intitolata *Esilio*<sup>24</sup> e in essa il narratore riporta i pensieri di Lorenzo, personaggio certamente non secondario che ritornerà poi nella seconda parte del racconto: marito della dottoressa Rudas, nasce in Sardegna da madre sarda e padre fiorentino e con loro si trasferisce presto a Milano. Quello che appare come il prologo del romanzo, si apre con queste parole:

Dopo tanto spazio di mare [...] apparvero i contorni dell'isola, rosei come una cicatrice recente [...]. Di nuovo, come ogni volta, lo colpì il carattere animale – non vegetale, non minerale – di quelle coste, che continuava nella solida, terrosa groppa d'elefante, che s'ingrandiva sotto l'aereo, mentre l'azzurro del mare diventava una lama sempre più sottile, lontana. (Giacobbe 1995, p. 9)

---

<sup>24</sup> Tanda sottolinea come questo prologo anticipi già 'i temi ed i motivi drammatici che costituiscono l'oggetto della narrazione', identificando sin da subito 'le ragioni della tragedia' con le 'norme prodotte da quel sapere rivolto a sopravvivere e a sopravvivere meglio' (Tanda 2000, p. 26).

Così Lorenzo, sorvolando l'isola dall'aereo, commenta la vista della costa sotto di sé; osserva il grande spazio marino che divide l'Isola dalla terraferma e nota come lo spazio sia 'tanto', sottolineando una distanza che non è meramente geografica. Interessante osservare come dell'isola appaiano subito i contorni, i suoi limiti e i suoi confini – davvero come una ferita – che hanno l'aspetto di una 'cicatrice recente', con un chiaro riferimento al dolore della separazione, sentimenti ancora vividissimi nell'animo di Lorenzo. Più che un luogo liminale, qui il limite della costa entra in scena come confine concreto, a rimarcare l'alterità dell'isola rispetto all'ambiente cittadino. Un'alterità che, come abbiamo anticipato, fa fatica a conciliarsi con i valori di modernità che la protagonista ritiene i capisaldi del suo vivere ma che, per Lorenzo, rappresenta l'isola-casa, quel luogo che richiama il sentimento di calore che riporta al concetto *bachelardiano* di nido e che esprime il calore del grembo materno. Qui si osserva chiaramente, dunque, la sovrapposizione tra casa e isola, cui abbiamo accennato nell'Introduzione al presente lavoro: non solo, infatti, i confini dell'isola che, come i muri di casa, delimitano ciò che è esterno a entrambe, ma anche il riferimento alla 'terrosa groppa d'elefante' (*ibidem*), che richiama l'elefante, l'animale per antonomasia simbolo non solo del materno, ma anche della memoria. Memoria che, a conferma di quanto appena osservato, riporta all'infanzia di Lorenzo, in una duplice forma: una memoria quasi storica, nell'immagine aspra del 'mastodonte morto da millenni'<sup>25</sup>, con le sue 'setole rade e aride', richiamata alla mente di Lorenzo proprio

---

<sup>25</sup> L'immagine, non casualmente allitterante, della 'groppa terrosa d'un mastodonte morto da millenni' richiama in maniera fortemente plastica soprattutto l'immobilismo asfittico di una terra che molti, emigrati e non esiliati come

dall'isola sulla quale sorvola; e una memoria privata, individuale, nella forma dei ricordi d'infanzia del protagonista, che si ritrova sorpreso

[...] a ricordare quasi incredulo che quella terra, quel grumo di fango rappreso, aveva per tanti anni rappresentato il suo paradiso perduto. Il luogo segreto nel quale il suo pensiero e il suo ricordo sempre meno precisi, sempre più magici, si erano rifugiati ogni volta che da bambino e da ragazzo la paura e la malinconia l'assalivano, in quella città dove si era sentito ingiustamente esiliato. (Giacobbe 1995, p. 9-10)

I due passi appena citati sono fondamentali per capire il nesso isola-casa e la circolarità del ritorno: quando la realtà di Milano gli appare come un ingiusto esilio, è proprio al ricordo dell'isola che Lorenzo si rivolge, in un percorso circolare che avviene nella sua interiorità. Ma sarà poi proprio la separazione occorsa, in quella distanza che è stata allo stesso tempo spaziale e temporale, che Lorenzo ha potuto fare ritorno all'isola in un percorso circolare che non è, però, frutto della impossibilità del distacco dei personaggi deleddiani, ma un ritorno maturo e consapevole, l'esito di un processo di pacificazione tra le istanze individuali e quelle collettive dell'isola. Ed è proprio questa la posizione di Lorenzo, che è riuscito a pacificare in sé le tante immagini e i tanti sentimenti della Sardegna, a compiere il passaggio 'dal *mitologema* e dalla contemplazione dello spettacolo naturale, alla comprensione vera' (Baumann 2015, p. 83). Non senza dolore e nostalgia, la distanza gli ha permesso di arrotondare quel forte senso di appartenenza,

---

Lorenzo, scelgono volontariamente di abbandonare. La Sardegna come una terra che, con le parole di Rudas, 'non è un luogo, ma è il luogo' (Rudas 2004, p. 27).

trasformandolo in un'empatica, sì, ma anche logica e razionale comprensione di quella realtà che aveva abbandonato suo malgrado. Diversamente da lui, invece, agiscono e sentono non solo sua moglie, ma anche sua madre. Quest'ultima, infatti, sembra ancora posizionata in una sorta di fase intermedia: è in lei, infatti, che le stesse due anime presenti in Lorenzo sembrano convivere, ma solo giustapposte e non uniformate, ed è sempre in lei che ancora alberga quell' 'odio-amore che non si può spiegare razionalmente' (Giacobbe 1995, p. 12) e che sembra colpire solo chi è nativo dell'isola. È lei, infatti, a pensare a proposito di Milano che 'questa lode della grande città dove viveva era anche una manovra per non cedere alla sua quasi costante nostalgia dei profumi, dei colori, e anche delle voci e dei silenzi della sua terra' (*ibid.*, p. 11). Così, se la madre di Lorenzo sembra non essere ancora a compiere il suo ritorno all'isola, a pacificare in sé questi diversi sentimenti nei confronti della sua terra d'origine e della sua gente, Lorenzo – non senza un certo disincanto – sarà il personaggio-cerniera tra i due mondi in quello che appare come un vero e proprio scontro tra civiltà.

Quanto abbiamo appena osservato risulta indispensabile per capire, invece, il rapporto della Rudas con l'isola e per rendere conto di come – rispetto ai romanzi di Deledda e anche ai precedenti di Giacobbe – cambi la prospettiva d'osservazione, come anche la scelta dei personaggi dimostra. Rispetto ai lavori precedenti, infatti, non solo troviamo una pluralità di voci che sostituiscono la centralità di un unico protagonista – quasi sempre femminile – degli altri romanzi, ma soprattutto questi protagonisti sono coinvolti in un ritorno alla terra d'origine che – non più imposizione, ma scelta – viene espletato secondo il proprio sentire e volere. La protagonista passa, così, da una posizione

originaria di difficile conciliazione tra istanze individuali e aspettative familiari, come – ad esempio – quelle di sua madre, i cui desideri si evincono chiaramente dal passo che segue:

Quando babbo all'improvviso morì, io frequentavo a Milano il primo anno di università. Da quel momento, lei non smise di sognare il giorno in cui, terminati gli studi, fossi tornata per prendere il posto di babbo nella professione. [...] aveva continuato [...] a far pulizia nell'ambulatorio, a tenere asciutti e in ordine i suoi strumenti, come quando era in vita, e come se ogni mese o settimana o giorno il mio ritorno in sostituzione del suo, e la mia laurea fossero imminenti. Tutto questo mi pesava. Lo sentivo come un'exasperante limitazione della mia libertà, come un'ipoteca sul mio avvenire, sulle mie scelte. Ma il pensiero di separare la mia vita dalla sua, mi era impossibile [...] (Giacobbe 1995, p. 155)

È interessante notare, innanzitutto, come – pur sempre entro il desiderio di veicolare la vita della figlia – la madre desidera per lei che segua le orme del padre e non un più scontato e tradizionale futuro da moglie e madre, cosa che richiama alla mente le protagoniste di *Piccole cronache* e *Il mare*, Marina e Rosa, con il loro desiderio di inserirsi sulla scia paterna, come abbiamo visto. Ed è per questo raggiunto compromesso, infatti, che la separazione non avviene, ma è sostituita da un ritorno consapevole: la dottoressa deciderà di tornare sull'isola, al suo paese d'origine; ma è un ritorno che prevede, però, il deciso rifiuto di assecondare e giustificare quelle dinamiche che per secoli hanno reiterato storie di vendetta e di onore, dinamiche che lei disprezza e respinge come manifestazioni di una civiltà barbara e arretrata. Sarà, dunque, proprio la vicenda di Oreste e il conflitto interiore

da essa scaturito che porrà la protagonista davanti alla necessità di fare i conti con questa sua posizione e che metterà in discussione la sua concezione di appartenenza e di giustizia.

## **Conclusioni**

In questo secondo capitolo abbiamo avuto modo di osservare in una prima prospettiva diacronica i risultati dell'analisi condotta nel capitolo precedente sulla narrativa deleddiana, mettendoli qui in raccordo con quanto emerso dalla lettura condotta sull'opera di Maria Giacobbe. Abbiamo quindi avuto modo di vedere in che misura quest'ultima abbia rielaborato la rappresentazione del rapporto delle protagoniste con lo spazio, con particolare riferimento a quello domestico e dell'isola, ponendo ancora le basi per la prosecuzione del nostro studio relativamente alle altre scrittrici nei capitoli che seguiranno. Quello che è emerso in relazione alla casa d'origine ci ha permesso di comprendere come essa – almeno nei romanzi la cui ambientazione richiama la dimensione storica e culturale tipica di Deledda – rappresenti ancora uno spazio all'interno del quale agiscono ancora (come in Deledda) quelle dinamiche volte al controllo e al contenimento della donna, anche come lo spazio in cui il soggetto femminile si mette in relazione con la figura e il ruolo materno che la casa, come abbiamo osservato, ricalca. In questa sovrapposizione di spazi, emerge anche più chiaramente la figura dell'isola come spazio assimilabile alla casa e da cui, come da quest'ultima, è necessario prendere le distanze in un percorso di allontanamento che non preclude, però, un ritorno. Questo aspetto emerge come una delle

differenze più significative rispetto al capitolo precedente: mentre le protagoniste di Deledda realizzano molto presto l'inconciliabilità tra la volontà di realizzare a pieno se stesse e il conformarsi a quello che la società del tempo si aspettava da loro, in Giacobbe vediamo che questa incompatibilità si smussa e mostra che un ritorno al luogo d'origine è possibile anche senza il completo sacrificio di sé e delle istanze individuali. In linea con questa fase di passaggio che, rispetto ai temi trattati, la narrativa di Giacobbe rappresenta, emergono alcuni aspetti che supportano tale osservazione. Il primo aspetto riguarda l'emergere dell'adolescenza come età rappresentativa di tale cambiamento: se in Deledda non ci troviamo mai davanti a una narrazione che abbia per protagonista una giovane adolescente che viva la sua età con l'intensità tipica di questa fase della vita, contrassegnata dalla presa di coscienza di sé stessi e dei propri desideri, in Giacobbe troviamo invece giovani protagoniste che percepiscono la propria alterità (rispetto alla famiglia, alle sue aspettative, al contesto in cui vivono) e agiscono di conseguenza. Questo lo si spiega con i cambiamenti nel contesto storico e culturale che separano le esperienze letterarie ma soprattutto di vita delle due scrittrici e che si riflettono nelle loro opere. Un secondo aspetto, strettamente legato al primo, è relativo proprio ai luoghi, riguardo ai quali si osserva un diverso trattamento degli spazi: all'età dell'adolescenza corrisponde infatti, in termini di spazialità, una maggior presenza di ambientazioni esterne alla casa, con la conseguenza che anche la collocazione di quegli spazi liminali che contraddistinguono l'ambiguità del passaggio si sposta anche al di fuori dello spazio prettamente domestico che era, invece, prevalente in Deledda. Il terzo elemento, invece, rappresenta il punto di partenza di qualcosa che vedremo tornare anche in Soriga e che consiste nell'emergere di

quelle che Foucault ha definito ‘eterotopie’, che qui si presentano in relazione allo spazio domestico. Questo, si è osservato, si collega con la fase per così dire transitoria che la narrativa di Giacobbe rappresenta rispetto al percorso tracciato nel presente lavoro. Tali eterotopie di cui abbiamo dato conto nella sezione dedicata del presente capitolo sottolineano il desiderio e la necessità di uno spazio domestico – ampiamente inteso – che risponda al proprio universo interiore, quando quello reale perde la sua funzione di seconda pelle e di guscio protettivo. È solo al di fuori dello spazio domestico che il soggetto femminile – specie se adolescente – può costruire uno spazio di autonomia che risponda in maniera più completa e profonda al proprio universo interiore. In questa stessa direzione leggiamo anche l’emergere sempre più frequente di ambientazioni esterne al luogo originario rappresentato dallo spazio domestico e dall’isola, un cambiamento che leggiamo con l’evoluzione che l’opera di Giacobbe rappresenta rispetto a Deledda e che vede la donna acquisire una sempre maggior consapevolezza di sé e del proprio posto nel mondo. In questo senso, quindi, i cambiamenti sottolineati circa il suo rapporto con lo spazio – domestico e non solo – e i cambiamenti nella definizione e rappresentazione del concetto stesso di spazio in relazione al soggetto femminile.

Quanto abbiamo osservato ci ha quindi consentito di notare una prima evoluzione circa il rapporto della donna con lo spazio, ampiamente inteso, un rapporto contrassegnato da una sempre maggiore consapevolezza del soggetto femminile circa la sua collocazione nel mondo domestico; una collocazione che è determinata a trovare e a raggiungere anche a costo di una rottura con l’ordine costituito – rappresentato soprattutto dal rapporto con la casa dell’infanzia, simbolo del materno – e che può, poi, trovare modo di riaccogliere in



sé un nuovo modo di rapportarsi con le origini, maturato attraverso la distanza e la capacità di conciliare istanze individuali e collettive, il più significativo elemento di discontinuità con la testimonianza deleddiana analizzata nel capitolo precedente e che getta le basi per un'ulteriore evoluzione, come vedremo nel prosieguo del presente lavoro.

## Capitolo III – Milena Agus

### Introduzione

Milena Agus nasce a Genova, da genitori sardi, nel 1955 e si trasferisce poi a Cagliari, dove insegna italiano e storia in una scuola secondaria del capoluogo. La sua produzione letteraria comprende i romanzi *Mentre dorme il pescecane* (2005), *Mal di pietre* (2006), *Ali di babbo* (2008), *Il vicino* (2008), *La contessa di ricotta* (2009), *Sottosopra* (2012), *Terre promesse* (2017) e *Un tempo gentile* (2020), tutti pubblicati da Nottetempo e poi tradotti anche per il pubblico estero, dove hanno riscosso un particolare successo<sup>26</sup>. L'ambientazione di tutti i romanzi è la Sardegna costiera e meridionale della regione storica del Campidano e della città di Cagliari<sup>27</sup>, capoluogo di regione, un elemento di novità rispetto a Deledda e a Giacobbe che, come abbiamo visto, ambientano le loro storie prevalentemente in Barbagia, altra regione storica della Sardegna, spesso richiamata come la 'vera Sardegna' (Fois 2008, p. 36), depositaria di antichi valori ricollegabili a una supposta autentica sardità, in contrapposizione alla Sardegna costiera, percepita come meno autentica. È in questi scenari che si muovono le protagoniste dei romanzi, donne giovani e meno giovani, tutte impegnate nella ricerca di qualcosa, nelle loro varie *quêtes* personali. Oltre a questo aspetto,

---

<sup>26</sup> Soprattutto in Francia, dove alle diverse traduzioni dei romanzi, nel 2016 è seguita anche la trasposizione cinematografica di *Mal di pietre*, *Mal de pierres*, per la regia di Nicole Garcia. Ai romanzi citati si aggiungono anche i brevi saggi *Perché scrivere* (2007) e *Scrivere è una tana. La Sardegna pure*, in Angioni (a cura di, 2007).

<sup>27</sup> A proposito di questa riscoperta del mare da parte degli autori sardi si veda, tra gli altri, il lavoro di Laura Nieddu (1998).

in tutti i romanzi che qui analizzeremo risultano centrali e ricorrenti anche i temi della maternità, delle relazioni familiari che trascendono i legami di sangue e, conseguentemente, il tema della solidarietà (soprattutto femminile), temi che vengono sviluppati attraverso una particolare attenzione allo spazio fisico in cui le vicende si svolgono e riguardo al quale emerge – ancora una volta – la centralità dello spazio domestico.

Il presente capitolo vuole mettere in relazione Agus con le altre scrittrici prese in esame nei capitoli precedenti, con un particolare focus proprio sugli spazi. Partendo sempre dal dettagliato *close reading* dei lavori selezionati, il presente capitolo sarà articolato in sezioni: la prima avrà come oggetto il rapporto della donna con i luoghi tradizionali; se infatti ‘lo spazio chiuso e statico della casa, la soglia da non oltrepassare’ è lo spazio in cui, anche nel confronto/scontro con l’altro, ‘si ritaglia l’identità femminile’ (Luongo e Misserville 2008, p. 9), è guardando primariamente allo spazio domestico della casa familiare, allo spazio dei paesi o centri d’origine che si osserverà come questi rappresentino – anche in Agus – luoghi in cui si attuano e si perpetrano dinamiche sociali, comunitarie e familiari volte al contenimento e alla repressione di cui sono oggetto le protagoniste femminili che invece, proprio in virtù della loro marcata non convenzionalità cercano (e quasi sempre trovano il modo) di liberarsi da quei vincoli. Da qui si vedrà come la rappresentazione delle case d’origine e dei rapporti, che all’interno di esse trovano spazio, oscillano tra una rappresentazione più positiva della casa, come quella di Bachelard (2015), e una più negativa, più vicina alla concezione di Benjamin (Benjamin 2002), maggiormente rappresentativa dell’esperienza femminile dello spazio domestico. Se ‘stare a casa’ significa, quindi, accettare l’ordine interno alla famiglia e alla società, un ordine che non prevede

deroghe, è chiaro allora perché queste *mulieres* e *filiae indignae* vengano da essa rimosse. Nella seconda sezione osserveremo la relazione delle protagoniste con le case coniugali e, più in generale, con gli spazi dell'età adulta: pur trattandosi di spazi d'arrivo e – in una certa misura – di spazi scelti, che dovrebbero riflettere una ormai acquisita e più matura autoconsapevolezza, anche il rapporto con questi ultimi riflette spesso dinamiche familiari in cui il soggetto femminile risulta 'ai margini' della vita che all'interno di quello spazio si svolge. In questo contesto la casa diventa, anche per la donna, il luogo in cui le protagoniste mettono in atto tutta una serie di stratagemmi volti a sfuggire dalle costrizioni e dai limiti che le contingenze impongono, con lo scopo di sopperire a quel senso di inadeguatezza che percepiscono, atteggiamento già osservato nei lavori di Deledda e – in misura minore – di Giacobbe. In altre parole, lo spazio-casa diventa il luogo (anche dell'anima) in cui agire per ridefinire una realtà mancante, insufficiente; così si leggono i riferimenti all'azione del riordinare, dell'abbellire, dell'espore gli spazi di casa come ricerca di 'un'ideale di bellezza' (Agus 2005, p. 57) contro 'tutto ciò che c'è di brutto al mondo' (*ibidem*) che non trova riscontro nel reale, un atto – in questo senso – sovversivo. Relativamente alla marginalità, al senso di inadeguatezza esperito dalle protagoniste anche e soprattutto dentro casa, la terza sezione sarà dedicata proprio alla ri-articolazione dei ruoli familiari, tradizionalmente esercitati all'interno dello spazio domestico: quando infatti soprattutto le protagoniste mal si adeguano ai ruoli di madri e mogli che ricoprono (talvolta loro malgrado), allora il confine familiare e affettivo si allarga oltre i limiti fisici della casa familiare. Si supera la corrispondenza nucleo familiare/abitazione, tipico della società tradizionale e testimoniato in Deledda, dando invece ragione dei cambiamenti che

interessano il ruolo della donna e che occorrono sia a livello individuale che collettivo. Sono dunque le ‘socio-spatial practices that define places’ e ‘these practices result in overlapping and intersecting places with multiple and changing boundaries’, chiarisce McDowell (1999, p. 4): per le protagoniste dei romanzi qui analizzati le pratiche familiari ‘sconfinano’ appunto oltre la casa familiare, soprattutto nell’ottica esclusivamente femminile dell’*entrustment* e dell’*ethic of care* (Gilligan 1982, p. 22). Da qui, in una prospettiva concretamente spaziale, si vedrà l’evoluzione del rapporto della donna con lo spazio domestico, con la sostituzione della casa unifamiliare e tradizionale con l’appartamento cittadino e il condominio, meno esclusivo e più aperto a una pluralità di ruoli e di modi di vivere, aspetto insieme al quale emerge anche una ancora maggiore attenzione rivolta agli spazi liminali della casa. Come si vedrà nella quarta sezione, sono proprio questi spazi che si sovrappongono e si intersecano, giungendo ad assumere una particolare rilevanza: espressione, a un tempo, di limiti (prevalentemente ‘interni’ alla casa e all’affermazione della soggettività femminile) e di possibilità (‘esterne’, anche in relazione a quegli schemi subiti ‘all’interno’), le frequenti rappresentazioni di spazi di confine quali muri, cancelli, finestre, balconi, terrazze e cortili conchiusi ne enfatizzano il valore di luoghi di transizione, secondo la linea d’analisi che trova origine negli studi di Arnold Van Gennep (1909) e che prosegue con quelli di Mary Douglas (Douglas e Isherwood 1979). Tra gli strumenti che le protagoniste hanno a disposizione per superare la limitatezza delle realtà in cui vivono vi è senza dubbio – ancora una volta – la scrittura: si analizzerà, infatti, nello specifico, il rapporto delle donne con la parola scritta: quando infatti le contingenze del reale non lasciano alle protagoniste spazi di manovra nei confronti delle proprie esistenze,

è attraverso la scrittura che queste riescono a fuggire dal reale o a riplasmarlo. In questo contesto, come vedremo, Agus segue quel ‘filo di Grazia’ individuato da Heyer-Caput (Heyer-Caput 2018, p. 575), che approfondiremo nelle sezioni successive. Nel contesto spaziale e domestico, dunque, l’aver o meno uno spazio in cui attuare tale fuga dal reale attraverso la scrittura diventa anch’esso un’azione sovversiva, una conquista tutt’altro che scontata. Dal momento che ‘per alcune [...] il mondo casalingo è [...] uno spazio ostile, dove si fatica a lasciare una traccia, un segno della propria esistenza’ (Bassanini 1995, p. 99), è anche attraverso il ‘segno’ della scrittura che le protagoniste cercano di invertire la rotta. La scrittura diventa così ‘poietica’, secondo quanto teorizzato da Adriana Cavarero (1987): se per la donna la realtà rappresenta un limite, allora la sua riscrittura diventa la possibilità di creare una storia diversa e un diverso sé. Tale riscrittura prende l’avvio dal racconto di sé e si riferisce quindi al desiderio della donna di narrare e di essere narrata, un’azione trans-gressiva (Heyer-Caput 2018, p. 579), qui sovversiva e segreta, che coinvolge anche lo spazio a essa dedicato. Avremo modo di vedere, dunque, come la riscrittura della realtà coinvolga la donna ‘in a revisionary process’, e di come lo faccia soprattutto ‘not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of her’ (Gilbert e Gubar 2000, p. 49), rimodulando, appunto, lo sguardo dell’altro/degli altri nei loro confronti. Seguendo il percorso d’analisi già delineato, il lavoro qui condotto ci permetterà di mettere in evidenza gli elementi di continuità e quelli innovativi della produzione di Agus rispetto alle altre autrici. Si dimostrerà infatti come la sua narrativa e le sue protagoniste si collocano in una posizione intermedia rispetto ai due estremi rappresentati da Deledda/Giacobbe e Soriga e che le donne agusiane intrattengono con

lo spazio domestico un rapporto più libero rispetto a quanto riscontriamo in Deledda e Giacobbe, in cui lo spazio della casa si configura come lo scenario di una condizione pressoché definitiva di chiusura e limitazione, da cui è possibile emanciparsi solo attraverso strappi dolorosi.

### **III.1 Le protagoniste femminili e le case d'origine**

In questa sezione analizzeremo il rapporto che la donna intrattiene con i luoghi tradizionali e oggetto privilegiato di questa prospettiva sarà soprattutto la casa d'origine, coincidente quasi sempre con quella familiare. Si è deciso di trattare separatamente le case d'origine da quelle d'elezione perché nelle rappresentazioni delle stesse figurano notevoli differenze: se la casa, secondo la prospettiva comune di Bachelard (2015) e Benjamin (1999), reca l'impronta del suo occupante, allora vedremo come qui, le prime, mostrino un'impronta 'maschile', che le rende ostili alla donna, luoghi da cui scappare o da cui essere respinte, rappresentazione più vicina a quelle già osservate in Deledda e Giacobbe. Diversamente, invece, in Agus, dove le case d'elezione – più ritagliate sull'esperienza femminile – diventano spazi in cui la protagonista inizia il suo percorso di scoperta di sé e di emancipazione, in quello spazio domestico della casa d'approdo, simbolo archetipico dell'Io che – in termini jungiani – si articola secondo i diversi livelli di coscienza ed è quindi

‘immagine della psiche’<sup>28</sup>. Proprio Jung, nella sua autobiografia, parla della Torre di Bollingen, la sua dimora svizzera di cui curò la progettazione e la costruzione:

Fin dal principio sentii la Torre come un luogo [...] di maturazione, un grembo materno o una figura materna nella quale potessi diventare ciò che fui, sono e sarò. [...] Mi appariva come un’attuazione di ciò che prima avevo solo intuito e una rappresentazione dell’individuazione, un monumento *aere perennius*. Questo ha avuto un effetto benefico su di me, come un’accettazione di ciò che sono (Jung 1998, p. 151).

La casa d’elezione appare quindi come rappresentazione del sé e cambia con il cambiare dei suoi abitanti, diventando realizzazione concreta di un processo che è prima di tutto interiore. Dall’altra parte, invece, la casa d’origine, che in una prospettiva antropologica e di genere appare invece come lo spazio in cui ‘social reproduction is achieved through the symbolic perpetuation of the social order represented in the habitat’ (Bahloul 1992, p. 129). Questa riproposizione quasi automatica dell’ordine sociale è quanto ritroviamo anche attraverso la nostra analisi: nell’ambientazione sarda di quasi tutta la narrativa qui esaminata, è infatti nella casa familiare che si attivano dinamiche familiari, sociali e comunitarie volte a contenere e a reprimere le protagoniste femminili. Donne che invece, proprio in virtù della loro marcata non convenzionalità e della loro sofferta e

---

<sup>28</sup> In questo senso si legge e interpreta, come vedremo, l’enfasi posta sull’ordine della casa, che risponde a un tempo alla sfera della coscienza (con la volontà di mettere ordine in sé stessi e di delineare la propria identità) e a quella esteriore, culturale e sociale, dell’apparire accettabili e decorosi secondo dei canoni prestabiliti. Si vedranno in dettaglio questi aspetti nelle pagine che seguono.



consapevole inadeguatezza, proprio da quelle dinamiche cercano di liberarsi, spinte dal desiderio di vivere la vita seguendo le proprie aspirazioni. Quanto osservato da Katharine Mitchell a proposito delle donne della *domestic fiction* dell'Italia post-unitaria lo si ritiene valido anche per le protagoniste agusiane: le donne che 'did not conform to their proper role in the home are presented in domestic fiction as being ostracized by their community, yet not without a certain degree of sympathy' (Mitchell 2014, p. 56); ed è infatti caratteristica dello stile di Agus non solo l'ironia dolceamara con cui l'autrice racconta le loro storie di ostracismi al femminile compiuti proprio entro le mura domestiche, ma anche la solidarietà extra-familiare che, spesso, si stringe attorno a queste donne e le sostiene. Anche quando l'allontanamento è imposto dalla comunità-famiglia, Bachelard evidenzia come 'si può certo acquistare la coscienza di esistere sfuggendo allo spazio' (Bachelard 2015, p. 170), con l'allontanamento dalla casa d'origine delle nostre protagoniste che rappresenta quindi una crescita personale. Analizzando nello specifico due romanzi, *Mal di pietre* (2006) e *Terre promesse* (2017), vedremo quanto risulti lontana l'idea della casa d'origine come 'guscio', 'nido' e 'custodia dell'uomo', che richiama protezione: l'esperienza della casa diventa infatti, per la donna 'non conforme' di Agus, una collocazione ai margini della casa stessa, quando non al di fuori di essa, che ripristini il rispetto di quel 'comportamento morale [...] sancito dal giudizio comunitario', in cui anche 'la sessualità femminile è regolata, definita e valutata da *sa vidda* (il paese)' (Bandinu 2006, pp. 60-61). A tale proposito, è interessante osservare come di questa repressione prima, e rimozione poi, siano spesso esecutrici le madri: secondo quelle dinamiche culturali e familiari che abbiamo riscontrato attive sin dai lavori della Deledda, nella società

tradizionale sarda era la donna a occuparsi della cura e dell'educazione dei figli, inclusa la correzione e la sanzione dei comportamenti non conformi. Spettava a lei, dunque, la custodia di questo ordine che era, a un tempo, familiare e sociale e che finiva per essere anche *modus habitandi*: è la madre che non solo introietta e fa propria, ma che perpetra anche quella cultura patriarcale che lei stessa subisce, un aspetto che abbiamo evidenziato anche nei romanzi di Giacobbe. In altre parole, vale qui quanto Giulio Angioni ipotizza (a proposito della tanto discussa presenza di un matriarcato sardo) circa la donna barbaricina (emblema della donna nella Sardegna tradizionale) e cioè che questa, da 'regina del focolare', si trasformi in 'una figura schiavizzata dal suo stesso ruolo, dalle sue stesse funzioni biologiche e culturali' (Angioni 2005, p. 496).

In quest'ottica, dunque, l'intero concetto del 'sentirsi a casa' e dell'abitare lo spazio domestico si carica di una doppia valenza: soggettiva e intima, legata all'individuo e al suo sentire ma anche 'di contesto', in relazione all'aspetto sociale del vivere e dell'abitare un luogo. Proprio in quest'ottica, dunque, si osserveranno le diverse declinazioni di questo 'essere altra', tutto al femminile e il modo in cui tale alterità si manifesta soprattutto attraverso la relazione spazi abitativi/sentirsi a casa/soggettività.

La rappresentazione della casa familiare e di provenienza è quindi significativa anche nei lavori della Agus: presentati come al di fuori di quelli che Bachelard ha descritto come 'gli spazi lodati' (Bachelard 2015, p. 26), quegli spazi ai quali si ricollegano valori positivi di calore e di protezione, lo spazio domestico è, ancora una volta, il punto di partenza di un movimento di distacco – non sempre voluto – e di emancipazione femminile – talvolta molto dolorosa – che traghetta le protagoniste e i personaggi

femminili verso una nuova sponda della propria esistenza. Questi aspetti risultano particolarmente evidenti nei due romanzi sopraccitati: in *Mal di pietre*, tra i primi dell'autrice e forse il più fortunato presso il pubblico dei lettori, si ricostruiscono le vicende della nonna della narratrice: una donna inadeguata, troppo sfrontata con i suoi pretendenti, che la famiglia vorrebbe rinchiudere in manicomio. Invece, un matrimonio tardivo e inaspettato la porterà lontano dal paese d'origine e il 'mal di pietre' che la affligge e le impedisce di portare a termine le gravidanze le consentirà di conoscere 'la cosa più importante di tutte', l'amore vero. Nel romanzo la protagonista – nonna paterna della narratrice – è prima *filia* e poi *mulier indigna*, una condizione che si trasforma, poi, in quella di *mater indigna*: come osservato da Urban (in Delogu 2015, pp. 25-31), 'l'assegnazione del ruolo materno a donne apparentemente incapaci di esserlo trova numerosi elementi di confronto nella narrativa di Agus' (*ibid.*, p. 28), come dimostrerà l'analisi condotta nelle sezioni successive del presente capitolo. La donna è pertanto costretta a lasciare la casa di famiglia in un paesino della provincia di Cagliari per andare in sposa, ormai trentenne, all'ultraquarantenne sfollato in paese. La cornice della casa familiare si carica subito di forti significati:

Un giorno la mia bisnonna la aspettò nel cortile con la *zironia*, [...] e iniziò a colpirla sino a farle venire le piaghe persino sulla testa e la febbre alta. Aveva scoperto da voci che correvano in paese che i pretendenti andavano via perché nonna gli scriveva poesie d'amore infuocate che alludevano anche a cose sporche e che sua figlia stava infangando non solo sé stessa, ma tutta la sua famiglia. E continuava a colpirla, a

colpirla e a urlarle: “Dimonia! Dimonia!” e a maledire il giorno in cui l’avevano mandata in prima elementare e aveva imparato a scrivere. (Agus 2006, pos. 40)

Tralasciando ora i riferimenti alla scrittura, si vuole qui porre l’attenzione sull’elemento spaziale: è infatti fuori, nel cortile e non dentro casa che la bisnonna della narratrice attende la propria figlia per punirla del suo atteggiamento disinvolto nei confronti dei pretendenti. Non dentro casa, nel segreto dello spazio domestico strettamente privato, non per strada, spazio troppo esposto ed eccessivamente pubblico, l’agguato alla protagonista da parte della madre avviene nel cortile di casa: non conformandosi alle aspettative familiari e sociali, la sanzione avviene nell’affaccio aperto al pubblico della casa privata, proprio a sottolineare la doppia portata, familiare e sociale, del non conforme (e quindi deprecabile) comportamento in questione. In questo senso, il matrimonio con lo sfollato proveniente da Cagliari agisce letteralmente come ‘rimozione’ del problema, collocando la sua origine – la donna e i suoi comportamenti al di fuori dei confini di casa.

In maniera simile, altre rimozioni forzate dalla casa paterna sono presenti nella narrativa agusiana: nello stesso *Mal di pietre* anche Lia, nonna materna della narratrice, si trova costretta a lasciare la famiglia a Gavoi (in quella Barbagia che era ambientazione pressoché esclusiva dei romanzi deleddiani), altro esempio di *filia indigna*, non adeguata al contesto e alle aspettative familiari dell’epoca, da rimuovere come si rimuove

dall'arredamento un oggetto fuori posto<sup>29</sup>. Per nonna Lia che, nel ricordo della narratrice, appare 'severa e rigida e ossessionata dall'ordine e dall'igiene, che dava la cera ai pavimenti e bisognava mettere le pattine, sempre vestita di nero' (*ibid.*, pos. 346), la casa e l'ossessione per la pulizia, il rigore e l'austerità che la riguardano, appaiono come l'espressione di una volontà di penitenza e di espiazione, di autopunizione. Nonna Lia che in realtà 'aveva cercato di mettere ordine a tutti i costi nella propria vita, senza riuscirci e facendo danni peggiori', e che 'non se n'era andata perché Gavoi è un brutto paese [...]. Era scappata. A diciott'anni. Incinta di un servo pastore che aveva lavorato nella sua famiglia [...] con una moglie continentale tutta spaesata [...].'<sup>29</sup> (*ibid.*, pos. 923-929). In quello che doveva essere l'anno del diploma al liceo classico, Lia scappa dunque verso Cagliari, dove si adopera per costruire una vita indipendente, per sé e per la figlia. La giovane si allontana da casa e dalla famiglia soccombendo alla pressione esercitata dalle norme sociali della comunità in cui vive, di cui la famiglia è custode e garante in virtù del suo ruolo di 'aggregato fondante' della società sarda tradizionale (Pira 1978, p. 78) e in quanto organismo che 'orienta l'educazione e la formazione sui dettami della scuola impropria della comunità' (*ibidem*), contesto che a Lia non avrebbe mai perdonato la relazione con un uomo sposato e la conseguente gravidanza e che ci porta quindi ben lontano dall'idea di casa-tana che troviamo in altre opere della narrativa agusiana.

L'identità altra conseguita nel capoluogo sardo è in contrasto con il ricordo di Lia che si è mantenuto in famiglia a Gavoi; questa è una scoperta della madre della narratrice

---

<sup>29</sup> Da qui anche l'enfasi, come vedremo, posta sull'ordine e il decoro della casa e dei suoi spazi, anche da parte della stessa protagonista oltre che negli altri romanzi.

che, dopo la morte di sua madre Lia, si reca in paese (sotto le false spoglie di ricercatrice) alla ricerca delle sue radici, recuperabili solo con un ritorno fisico ai luoghi d'origine:

Era uno dei più bei palazzi del paese, una costruzione di granito a tre piani, con un corpo centrale sulla via e le due ali laterali su due strade che salivano. Il piano terra con dodici *finestre chiuse*, il *portone di legno massiccio* verde scuro con i *battenti in ottone*. Il secondo piano con una *grande porta finestra*, anch'essa *chiusa*, sul balcone centrale. Il terzo tutto vetrate le cui *tende spesse* e ricamate *impedivano di vedere all'interno*. [...] Mamma restò ipnotizzata' (Agus 2006, pos. 969; il corsivo è mio)

La minuziosa descrizione dell'esterno della casa rimarca la distanza che intercorre tra la vita che la madre della narratrice, Lia, avrebbe potuto vivere e quella, se non misera, certamente austera che ha realmente condotto dopo la fuga. Nonostante l'impatto positivo della vista della palazzina, l'insistenza sulle 'finestre chiuse', sul 'portone massiccio', sulla grande 'porta finestra, anch'essa chiusa' e sulle tende 'spesse e ricamate' che 'impedivano di vedere all'interno' (*ibidem*), trasmettono plasticamente il senso di rifiuto che Lia dovette percepire prima della sua fuga e che la figlia stessa percepisce.

Nemmeno nei romanzi di Agus, però, i luoghi tradizionali sono esclusivamente quelli dai quali si parte e che, a vario titolo, si lasciano: anche qui infatti gli stessi possono presentarsi come le mete ultime di quei percorsi circolari che, sin da Deledda, impegnano i protagonisti, prima allontanandoli dalla terra d'origine e poi riportandoli indietro. È quanto riscontriamo, ad esempio, in *Terre promesse* (2017); penultimo lavoro letterario di Agus, il romanzo segue tre generazioni di una famiglia sarda: dall'emigrazione prima verso

Genova e poi verso Milano di Ester e Raffaele, al rientro in Sardegna della famiglia ormai allargatasi con Felicita, fino alla partenza per l’America di Gregorio – figlio di Felicita e nipote di Ester e Raffaele – in un percorso in cui si incrociano esistenze e sogni riguardo quella terra promessa che tutti i personaggi agusiani sembrano inseguire. In questo romanzo si mette in scena, infatti, un ritorno all’isola che coinvolge una madre e una figlia: a fronte di un abbandono dei luoghi d’origine da parte di Ester, che appena sposata esce dalla casa-isola, abbiamo sua figlia Felicita che, invece, decide di tornare in Sardegna, un luogo che non conosce, ma del quale sente il richiamo delle radici. Così, proprio il giorno del suo sesto compleanno, in quella Milano dove la famiglia si è trasferita una volta lasciata Genova, nella casa modesta ma tirata a lucido, la protagonista ‘desiderò non esistere, di non essere mai nata e provò una nostalgia struggente per un’altra terra di cui non sapeva niente ma dove voleva fuggire.’ (*ibid.*, p. 42). E anche se quel desiderio di tornare alle sue (ignote) origini viene messo a tacere una volta arrivata per l’estate sull’isola:

Per Felicita, figlia unica, fu una grande emozione scoprire che aveva anche lei, in Sardegna, una famiglia rumorosa e festante. La casa dove avrebbero abitato con la nonna e dove la mamma era nata e cresciuta stava tutta attorno a un cortile. C’erano una palma e dei fiori nei barattoli di vetro delle olive. Le stanze, con il pavimento rosso di cotto, prendevano la luce dal loggiato. (*ibid.*, p. 46)

Proprio sull’isola, in quella casa che, come molte case sarde tradizionali, si sviluppa tutta attorno al cortile da cui prende luce, la protagonista matura quel senso di appartenenza che a Milano non riesce a sentire e che trova invece la sua realizzazione

proprio sull'isola, nel paese d'origine di sua madre Ester. Del resto, anche quest'ultima, in cerca da sempre della sua personale 'terra promessa', esprime il disagio per la loro vita a Milano ritornando col ricordo al luogo d'origine:

Ogni volta in cui tutti e tre erano seduti a tavola, Ester diceva che dovevano tornare in Sardegna perché quella era la loro terra. [...] la vera casa non poteva essere che quella in paese dove era nata e cresciuta. Lì, avrebbero avuto un giardino. Si rendeva conto, la figlia, di cosa voleva dire avere un giardino, il contatto con la natura? (*ibid.*, p. 53)

All'idealizzazione della casa paterna in Sardegna, nel ricordo di Ester, si contrappone la memoria recente e certamente meno idealizzante di Felicita, che in realtà 'non ricordava affatto un giardino, soltanto minuscole aiuole rubate al cemento e qualche barattolo di olive vuoto da cui spuntavano fiori' (*ibid.*, p. 53). Ester idealizza nel ricordo la casa paterna, in un tentativo di ritornare al familiare e alla claustrofobia rassicurante delle origini dopo un'esperienza di emigrazione che non ha dato i frutti sperati. Nel suo disagio, pensa che 'la terra dove sarebbe rinata era la sua isola', vagheggiando un ritorno in quella 'casa-nido' alla quale, dice Bachelard (2015, p. 128), 'si sogna di tornar[e] come l'uccello torna al nido, come l'agnello torna all'ovile' (*ibidem*); qui l'immagine del ritorno in volo – ricorrente in molta narrativa femminile – richiama, per contrasto, le numerosissime immagini del volo che, in Deledda, rappresentavano invece i desideri di fuga dall'opprimente realtà vissuta dalle protagoniste, come per Cosima/Grazia di *Cosima* e Lia di *Canne al vento*. Il tema del ritorno al luogo materno richiama la nostalgia per una



condizione originaria alimentata dalla lontananza, come abbiamo già osservato per tutte le autrici prese in esame: il ritorno alla casa d'origine dovrebbe ripristinare, secondo Ester, un equilibrio emotivo e di vita quale quello tipico dell'infanzia e che solo quell'originario spazio domestico può garantire. Ma è un tentativo che non va a buon fine: infatti, quella comunione idilliaca che, secondo Bachelard, caratterizza il rapporto con la casa d'origine, simbolo spaziale della felicità dell'infanzia che plasma il ricordo e l'immaginario onirico legato alla casa, per Ester non esiste più; la lontananza e la nostalgia per le origini avevano temporaneamente dissolto le ragioni dell'allontanamento, che si scagliano sulla protagonista al momento del suo rientro sull'isola, con quella 'vecchia amatissima casa era sempre più umida, il pavimento di cotto sempre più faticoso da pulire, vivere di nuovo con la madre un inferno' (Agus 2017, p. 63). È chiaro, dunque, come lo spazio della casa d'origine si carichi di una valenza che va ben oltre l'oggettività e la consistenza concreta: luogo di oppressione da cui fuggire o da cui essere escluse, ma anche luogo cui tornare, prima con la memoria e poi fisicamente, quando per le contingenze della vita 'fuori' da quelle mura, la casa torna a essere il nido primo a cui volgersi.

### **III.2 Le donne di Agus e le case d'elezione**

Destinazione, anche metaforica, di quel percorso personale e spaziale che prende il via dalle case e dai luoghi d'origine, l'oggetto di questa seconda sezione è la relazione delle protagoniste con le case d'elezione. Che si tratti di quelle coniugali e familiari, spazi

d'approdo della vita adulta, queste rispecchiano l'esito di un percorso che dovrebbe essere, per le protagoniste, di crescita e di emancipazione ma che presenta, però, esiti duplici: da una parte, infatti, il rapporto con gli spazi della vita adulta riflette dinamiche personali e familiari in cui il soggetto femminile risulta ancora, in varia misura, 'ai margini'; dall'altra, esso si può caricare anche di una valenza positiva, nella sua funzione di 'tana' intima e sicura (Nieddu 2014), di rifugio dalla vita vissuta fuori casa. In questo senso, quindi, il rapporto della donna con lo spazio domestico richiama ancora l'immagine del mollusco e della sua conchiglia, uno spazio mobile e mutabile – all'occorrenza – che offre rifugio e riparo contro i pericoli dell'esterno. Anche qualora esso si presenti come lo scenario in cui si riproducono – come nella casa e nei luoghi d'origine – dinamiche marginalizzanti e/o di soffocamento, anche in questo spazio i soggetti femminili attuano una serie di strategie volte a fuggire costrizioni e limiti imposti dalle contingenze, con l'intento di evadere e/o di sopperire al loro profondo senso di inadeguatezza. E quando, invece, a tali dinamiche non è possibile, o non si vuole, opporsi, la protagonista dei romanzi di Agus esperisce dentro casa quel '[...]sentimento del rifugio, si stringe su sé stessa, si ritira, si rannicchia, si nasconde, si cela' (Bachelard 2015, p. 120) entro quello spazio che diventa tana. Osserveremo questi aspetti facendo riferimento a *Mentre dorme il pescecane* (2005), *Mal di pietre* (2007) e *Sottosopra* (2012), romanzi in cui emergono con maggior forza. Il primo romanzo della Agus, attraverso la voce della giovane protagonista, racconta le vicende dei membri della famiglia Mendoza, composta da una madre fragile e dolce, un padre assente impegnato a salvare il mondo, una nonna ipercritica, un fratello introverso, una zia bellissima ma sfortunatissima in amore e la giovane narratrice, coinvolta in una relazione

malata; a loro modo, tutti cercano una via d'uscita dalla pancia del pescecane di cui sono prigionieri, ciascuno verso la propria idea di felicità. Qui è soprattutto la madre della giovane narratrice a intrattenere con lo spazio della casa coniugale un rapporto particolare: una donna fragile, una 'moglie da cazzeggio' il cui marito e figli devono fungere 'da filtro fra lei e il mondo' (Agus 2005, p. 15) perché lei 'ha paura di tutto' (*ibid.*, p. 14); la casa in cui vive diventa quindi il suo rifugio e, insieme, la realizzazione di 'un sogno di felicità e bellezza che lei preserva per tutti [...] dalla violenza e dal disordine del mondo e ci fa più ricchi' (*ibid.*, p. 52); sogno che è possibile solo nell'interno sicuro e confortevole delle mura domestiche, poiché isolato e isolante dall'esterno. Una sensazione di sicurezza che la fragile donna vuole preservare oltre i limiti della vita stessa, dato che è lei stessa a rivelare la 'paura di stare chiusa al buio e senz'aria' e a chiedere 'di metterla, se per caso fosse morta, in una cassetta, e di tenerla in casa sua, con noi, vicino a una finestra col panorama e tutte le sfumature di colore' (*ibid.*, p. 96). La casa come approdo ultimo e definitivo, dunque, da preservare e in cui rimanere protetti dai pericoli dell'esterno, spazio che, nel romanzo qui in esame, rimane prerogativa maschile, perpetrando quella dicotomia interno/privato/donna ed esterno/pubblico/uomo che ritroviamo anche in Deledda. Pur nell'esperienza dello spazio esterno, tornano qui rappresentate quella serie di 'binary distinctions which are gendered' delineate da MacDowell (MacDowell 1999, p. 12) a proposito della relazione intercorrente tra *place* e *gender*. La sfera del pubblico, quella del *masculine*, cioè dell'esterno, dell'affermazione di sé e dell'indipendenza, e quella del privato, del *feminine*, relativa all'interno/casa, contrassegnata dai limiti e dalla mancanza di autonomia. Allo stesso tempo, quell'interno è vissuto anche come specchio del sé, con

quell'attenzione per l'ordine e la bellezza che, attraverso la cura dello spazio domestico, vuole riportare un senso di cura e armonia dentro il caos personale. Quella della fragile donna è pertanto una vita vista e vissuta 'dall'interno':

Spesso sta ore alla finestra col pennello in mano. Dice che noi facciamo sempre altro e ci perdiamo il cielo, o gli stormi degli uccelli quando arrivano, o migrano. [...] le navi che partono (le) mettono tristezza e anche se da là nessuno le dice Addio per lei è un distacco doloroso. [...] Mio padre le consiglia di non guardarle più, le navi che partono, [...] mamma si deve affacciare per gli arrivi. E infatti le viene sempre da sorridere, dietro i vetri, quando la mattina i traghetti entrano nel porto [...]. (Agus 2005, p. 20-21)

La sola mobilità presente è quella altrui, peraltro osservata dalla finestra, secondo un procedimento già evidenziato nelle opere delle altre autrici qui analizzate. Mihaljević, a proposito delle protagoniste dei romanzi di Neera e Marchesa Colombi, afferma che esse vedono 'gli spazi esterni [...] come spazi che assicurano libertà di scelta' (Mihaljević 2014, p. 29), mentre quelli interni sono degli 'spazi vulnerabili', che 'non proteggono dalla tentazione di uscire e di affrontare il mondo esterno' (*ibidem*) e anche in Deledda gli spazi osservati dall'interno o dai luoghi liminali della casa sono spazi di opportunità sognate, ma negate. Questo non vale invece in Agus e per la mamma di *Mentre dorme il pescecane*, che dalla finestra osserva e ritrae un mondo esterno che lei stessa ha esperito e da cui si è ritratta impaurita, trasformando, quindi, la casa in tana Nieddu (2014, p. 75), in cui la donna trova un rifugio che la protegge dalla vita al di fuori di casa che non è in grado di affrontare.

Come abbiamo anticipato, però, la ‘casa d’arrivo’ può, anche in Agus, configurarsi come lo spazio in cui si realizza quell’ideale di vita rispondente in pieno alla propria soggettività. Questo è quanto riscontriamo, ad esempio, anche per la già menzionata nonna protagonista di *Mal di pietre*: costretta a sposare il quarantenne sfollato da Cagliari, trascorre il primo anno di matrimonio proprio nella casa familiare in paese, insieme ai suoi genitori, trovandosi gli sposini nell’impossibilità a rientrare a Cagliari, ancora sotto i bombardamenti:

[...] i nonni dormirono come fratello e sorella nella stanza degli ospiti: il lettone alto di ferro con gli intarsi di madreperla, a una piazza e mezzo, il quadro della Madonna con il Bambino, l’orologio sotto la campana di vetro, il lavabo con la brocca e il catino, lo specchio con un fiore dipinto e il pitale di porcellana sotto il letto. Quelle cose nonna se le portò [...] nella via Giuseppe Manno, voleva la camera uguale identica a quella del suo primo anno di matrimonio. Ma nella casa di paese le stanze da letto prendevano luce e aria soltanto dalla *lolla*, invece qui in via Manno c’è la luce del Sud e del mare [...] e fa brillare tutte le cose. (Agus 2006, pos. 61)

L’attenzione per la ‘forma’ e per l’estetica della camera stride, quindi, con la esplicita non convenzionalità non solo della protagonista, ma dell’unione stessa: un matrimonio combinato. Come abbiamo sottolineato per la terrazza della mamma di *Mentre dorme il pescecane*, anche qui la camera da letto, spazio interno e intimo della casa, funge da specchio di una normalità solo esteriore. Ma il trasferimento del vecchio mobilio della camera nella nuova casa di via Manno a Cagliari si interpreta come espressione di quella che Bachelard definisce una ‘fissazione della felicità’ (Bachelard 2015, p. 34), cioè un ‘modo di trarre

motivi di conforto dal rivivere ricordi protettivi' (*ibid.*): riprodurre l'immagine (e quindi la sostanza) del primo salotto nella casa di via Manno rappresenta pertanto la volontà di riprodurre quel preludio di felicità coniugale – certamente non convenzionale – che la prima stanza da letto ha rappresentato, alla quale però – come il riferimento alla 'luce del Sud e del mare' simbolicamente anticipa, in contrasto con la poca illuminazione della casa in paese – il trasferimento nel capoluogo apporterà dei significativi cambiamenti. Tra la casa in paese e la casa di via Manno, per la coppia è un'altra abitazione a segnare una fase intermedia del loro matrimonio, cioè la casa di via Sulis, dove i due occupano una camera arredata 'che dava su un pozzo luce e aveva il bagno e la cucina in comune con altre famiglie' (Agus 2006, pos. 109). Qui sarà proprio la vicinanza con le altre donne della casa e del quartiere, la condivisione di racconti e di vite, un'esperienza di *affidamento* tutta al femminile, a sciogliere il primo muro di distanza tra la protagonista e il marito. La casa di via Manno diventa quindi, per la donna, il luogo di 'integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni' (Bachelard 2015, p. 34), in cui i ricordi del passato si fondono con il presente e anticipano le speranze riguardo al futuro. Non è tanto la prospettiva della relazione che qui ci interessa, quanto piuttosto quella soggettiva e femminile della protagonista in relazione allo spazio: solo in città e lontana dal paese e dalla famiglia, è in grado di intraprendere quel percorso di costruzione della propria individualità (anche all'interno della coppia) che non poteva trovare spazio entro il contesto giudicante e limitante del paese. Un percorso che include anche la liberazione del corpo e della propria sessualità, tentativo solo abbozzato in paese (subito collettivamente condannato e sanzionato) che

porta la nonna a esercitare il controllo sulla propria esistenza, ponendosi come soggetto attivo delle proprie scelte:

Quando nonno ebbe finito [di fumare] lei gli disse: “Non dovete più spendere i soldi per le donne della Casa Chiusa. Quei soldi dovete spenderli per comprarvi il tabacco e rilassarvi e fare la vostra fumata. Spiegatevi cosa fate con quelle donne e io farò tutto uguale”. (Agus 2006, pos. 161)

È interessante osservare come la donna decida di riprodurre quanto avviene nella casa chiusa entro l'intimità delle mura domestiche: piuttosto che come un atto di sottomissione nei confronti del marito la sua decisione è qui fortemente assertiva della sua volontà di disporre del proprio corpo e della propria sessualità come meglio crede e di indirizzare questa sua scelta in una direzione precisa. Si delinea qui il profilo della nonna come una delle 'borderline identities' che Hipkins (Hipkins 2018, p. 34) presenta a proposito della figura della prostituta, osservata da una prospettiva femminile, come condizione (se non volontà) di minare alcune costruzioni e costrizioni di genere, smantellate attraverso il controllo del desiderio maschile e una presa di coscienza, da parte della donna, del corpo come strumento di esercizio della propria volontà e di potere. Così la costruzione dell'identità da parte della nonna si muove sul duplice filo della casa e del corpo, con la volontà di disporre di entrambi secondo la propria volontà nella direzione del sogno d'amore e di maternità, portati avanti 'con la cura di non rompere la solidarietà della memoria e dell'immaginazione' (Bachelard 2015, p. 34). La nonna vive alla costante ricerca 'della cosa importante', cioè dell'amore, totale e reciproco, che conoscerà solo

fittiziamente nell'immaginata storia d'amore con il Reduce, conosciuto durante il soggiorno termale. E il sogno di maternità, compromesso dal 'mal di pietre' che la affligge, è ancora una volta associato allo spazio domestico, quello della nuova casa di via Manno. Infatti, mentre la coppia vive ancora nella camera ammobiliata della casa condivisa di via Sulis, la nonna si reca regolarmente a visitare, sognante, la casa ferita dai bombardamenti:

Ai tempi della via Sulis le sue coliche renali erano spaventose [...]. Sicuramente per questo non riusciva ad avere figli neppure quando ormai avevano qualche soldo in più e facevano una piccola passeggiata in via Manno per vedere la mutilazione dove speravano avrebbero ricostruito la loro casa [...]. Soprattutto gli piaceva andare a guardare il buco quando nonna rimaneva incinta, soltanto che tutte le pietre che lei aveva dentro finivano sempre per trasformare la gioia in dolore e sangue dappertutto. (Agus 2006, pos. 128; il corsivo è mio.)

I termini 'la mutilazione' e 'il buco' con i quali ci si riferisce qui alla casa di via Manno, rivelano anche in questo caso la concezione bachelardiana della casa non solo come luogo della *revêrie*, ma soprattutto come 'topografia del nostro essere intimo', come 'calco' di chi la abita (Bachelard 2015, p. 27). La 'casa del buco', simbolo di guerra e di morte in cui aveva perso la vita la prima moglie dell'uomo, è speculare al corpo della donna che non riesce a portare a termine le gravidanze, un ventre vuoto che porta sofferenza e in cui tutto si trasforma 'in dolore e sangue'; spazio dalla duplice veste di luogo di morte e di vita a un tempo, la casa si mostra alla nonna come lo spazio/simbolo di una seconda nascita, nella sovrapposizione tra il ventre vuoto della donna e il buco, e – di conseguenza



– di una seconda vita. Dalla concezione della casa come organismo, cui l'attributo di 'mutila' fa chiaramente riferimento, lo spazio domestico appare qui specularmente al corpo femminile, anche nelle 'disfunzionalità' create rispettivamente dai bombardamenti della guerra e dai calcoli renali. Vediamo qui chiaramente come il concetto di casa come immagine del materno prenda concretezza, secondo quanto indicato nei capitoli precedenti, una sovrapposizione qui legata al desiderio di maternità ma che ritrae con vivida forza la casa che si fa a un tempo 'grande culla' e 'grembo' (Bachelard 2015, p. 35).

Nello stesso romanzo del 2007, abbiamo già osservato come anche Lia, nonna materna della giovane narratrice, abbandoni la casa natale di Gavoi ad appena diciotto anni. Lia scappa dunque verso l'ambiente cittadino di Cagliari dove, dopo la nascita della figlia e dopo aver lavorato come domestica, riprenderà gli studi, si diplomerà e troverà lavoro come impiegata, riuscendo a comprare 'in un brutto posto in periferia, di casermoni grigi, una casa, brutta, ma pulita, ordinata e di cui era padrona' (Agus 2006, pos. 350). È solo attraverso il taglio netto con il suo passato, simbolicamente rappresentato dalla fuga dalla casa e dal paese d'origine, oltre che all'emancipazione culturale ed economica, che Lia può assertivamente prendere in mano il suo destino. E poco male se la casa è brutta, dal momento in cui vi regnano l'ordine e la pulizia, in un'assenza di sporco che è certamente più morale e soggettiva che concreta. Se non irreprensibile – secondo il giudizio altrui – è stata la sua vita in paese, irreprensibile e inattaccabile sarà la 'seconda pelle' della casa, ordinata e pulita, manifestazione esteriore di una nuova concezione di sé. Questa volontà di individuazione del soggetto femminile attraverso il controllo dello spazio domestico, dunque, si osserva – all'interno di questo stesso romanzo – attraverso

due distinti esempi di un percorso di emancipazione e di affermazione femminile, quello delle due donne. Ci preme innanzitutto rilevare come l'età dei due personaggi femminili ci riporti cronologicamente alle ambientazioni deleddiane, rispetto alle quali le due nonne di Agus si presentano come fortemente anacronistiche, cosa che spiega – secondo le dinamiche del tempo – il loro allontanamento dallo spazio domestico originario, luogo del mantenimento dell'ordine sociale, come abbiamo già indicato. Si tratta, dunque, di due esempi che, pur diversi tra loro, hanno come palcoscenico comune quello dello spazio domestico, rappresentato in entrambi i casi come luogo d'approdo: da una parte la casa coniugale di Cagliari, cui è legato il sogno di maternità della nonna; dall'altra la piccola casa acquistata con sacrifici sempre nel capoluogo, simbolo di un'emancipazione che consente all'altra nonna, Lia<sup>30</sup>, di vivere la vita secondo un nuovo regime stabilito autonomamente. In altre parole, appare anche in Agus, come già in Deledda e Giacobbe, la necessità, per la donna, di allontanarsi dal luogo d'origine – qui inteso ancora come casa dell'infanzia – per poter realizzare una vita che sia in linea con le proprie aspettative e i propri valori; un'ulteriore tappa, dunque, rispetto all'evoluzione del rapporto donna-spazio che stiamo delineando secondo la prospettiva indicata.

Anche in *Sottosopra*, romanzo del 2012, è interessante osservare come l'autrice si serva di una rappresentazione dello spazio domestico che – più ancora che nei romanzi precedenti – funziona da seconda pelle, non tanto nel senso di involucro protettivo, di

---

<sup>30</sup> Anche in questo caso, come in molti altri romanzi della Agus, è forte il rimando alla narrativa deleddiana, soprattutto attraverso l'onomastica. La scelta di Lia, infatti, richiama l'omonima controparte di *Canne al vento*, la più giovane delle sorelle Pintor che fugge verso la penisola per liberarsi dall'opprimente controllo paterno. Si veda a proposito il lavoro di Maria Bonaria Urban (in Delogu 2015), soprattutto in riferimento alla *Intervista* all'autrice.

*buffer zone* tra l'interno e l'esterno, quanto piuttosto nella forma (e sostanza) di casa parlante che riflette le personalità dei suoi abitanti, il guscio che il mollusco deve necessariamente cambiare perché continui a svolgere, col passare del tempo, la sua funzione protettiva. Le vicende si svolgono in un piccolo condominio nella via Manno, al centro di Cagliari, in cui si intrecciano le storie e le vite di Mr. Johnson, violinista ormai fuori dalle scene, e della sua consorte, Mrs. Johnson; di Anna, una donna delle pulizie che si prodiga per i condomini e soprattutto per Mr. Johnson; di Giovannino, bambino solo e taciturno; e di Alice, voce narrante, che aspira a diventare una macchina del sesso. In questo romanzo, che esprime più di tutti gli altri il principio della verticalità della casa di Bachelard, è soprattutto la casa di Anna, al pian terreno della palazzina nel quartiere della Marina a Cagliari, a mostrare questo aspetto. Nella casa in cui 'è sempre notte' e che testimonia 'il gusto delle cose inutili e vistose' (Agus 2012, pos. 50) di Anna, è soprattutto *s'aposentu bonu*, 'la stanza buona' (*ibid.*) di casa a rivelare la personalità dei suoi abitanti:

La stanza buona [...] mi fa pensare alla capanna che un naufrago abbia organizzato con gli oggetti buttati sulla riva dalle burrasche: tavoli, tavolini, sedie di stili diversi, alcune con la spalliera a forma di animale, altre in ferro battuto, una credenza carica di stucchi e una libreria svedese, tende di broccato rosso scuro e, dietro, le veneziane. (*ibid.*, pos. 60-68)

L'insistenza sul buio che regna in ogni parte della casa, sugli oggetti – di un quotidiano molto modesto – a corredo della cucina, marcano e ribadiscono nel concreto l'insoddisfazione di Anna nei confronti della propria condizione, che la donna cerca di

migliorare facendosi assumere come governante nella casa piena di luce di Mr. Johnson, simbolicamente collocata all'ultimo piano della palazzina. Quegli 'oggetti buttati sulla riva', che diventano mobili e decorazioni, richiamano la necessità di modellare la realtà con quello che si ha a disposizione, allo scopo di raggiungere una personale idea di bellezza, come in *Mentre dorme il pesceccane*, con la terrazza condominiale che la madre della protagonista cura. L'osservazione di questi spazi richiama il principio della verticalità della casa: l'appartamento di Mr. Johnson, all'ultimo piano, è proprio l'equivalente della terrazza condominiale, con il piano superiore e la soffitta della casa che corrispondono, secondo Bachelard, alla razionalità, contrapposta all'irrazionalità della cantina. È alle prime che si legano, quindi, la terrazza di *Mentre dorme il pesceccane* e l'appartamento all'ultimo piano di *Sottosopra*: l'obiettivo per entrambe le donne è quello di 'abitare una casa leggera', uno spazio che 'possa accoglierci tutte le mattine della nostra vita per darci fiducia nella vita' (Bachelard 2015, p. 81), simbolo del raggiungimento della condizione personale cui aspirano.

### **III.3 'A casa' oltre la casa: riarticolazione di ruoli e luoghi familiari**

Relativamente alla questione della marginalità e del senso di inadeguatezza esperito dalle protagoniste rispetto agli spazi del vivere, questa terza sezione sarà dedicata alla riarticolazione dei ruoli familiari di cui lo spazio domestico è palcoscenico: quando, infatti, soprattutto le protagoniste mal si adeguano ai ruoli di madri e mogli, che spesso ricoprono

loro malgrado, allora l'orizzonte sentimentale e affettivo si allarga oltre i limiti fisici (unificanti, ma esclusivi) della casa familiare. In questo modo gli spazi del vivere si rimodulano, aprendosi verso l'esterno, ad accogliere nuove figure che rispondano a quegli stessi ruoli familiari, al di là dei legami di sangue. Questo è quanto osserveremo in *Mentre dorme il pescecane*, *Mal di pietre* e *Sottosopra*, romanzi nei quali quest'apertura è più evidente; qui infatti, più che altrove, si vedono in azione quelle 'socio-spatial practices that define places and these practices result in overlapping and intersecting places with multiple and changing boundaries' (McDowell 1999, p. 4): per le protagoniste dei romanzi qui analizzati, i ruoli e le pratiche familiari 'sconfinano' appunto al di fuori della casa familiare e disegnano nuovi spazi e nuove attribuzioni. Ruoli familiari che ruotano spesso attorno alla maternità, tematica centrale nella narrativa agusiana, dove sono spesso ritratti caratteri femminili che si confrontano, secondo sviluppi molteplici, con il ruolo materno. Questo ci interessa nella misura in cui le protagoniste, entrando 'in conflitto con l'immaginario tradizionale della moglie e della madre' rendono indispensabile la creazione di 'forme di solidarietà' (Urban 2015, p. 27) che implicano anche – nella nostra prospettiva – un rapporto diverso con lo spazio domestico. Così spieghiamo, infatti, il passaggio dalla casa unifamiliare a cui corrisponde sempre la casa d'origine (la sola tipologia abitativa dei romanzi di ambientazione sarda di Deledda e Giacobbe, rispecchiante l'esclusività del legame di consanguineità) alla palazzina o al piccolo condominio: in questo modo la prossimità spaziale e affettiva dei vicini o dei condòmini contribuisce a soddisfare il bisogno dei vari protagonisti di sentirsi parte di una comunità (anche familiare) anche in presenza di una solida rete familiare di consanguinei. A questa fluidità di ruoli e alla consapevolezza che

solo la solidarietà tra gli individui, soprattutto tra donne, può aiutare a sopperire alle rispettive inadeguatezze e mancanze, corrisponde una particolare forma di supporto tutto al femminile: è quella *'ethic of care'* elaborata da Carol Gilligan (1982) che, come sottolinea Urban, 'mette in luce lo straordinario apporto del femminile nella costruzione di una società più giusta' (Urban 2015, p. 30-31) e che si configura come superamento di quei 'rapporti extrafamiliari di solidarietà temporanea' (Paulis 2006, p. 289) che nella società sarda tradizionale erano impostati su base utilitaristica. In altre parole, superato l'ostracismo patriarcale che determina l'allontanamento dalla casa d'origine, è nello spazio oltre la casa che spetta alle donne il compito di creare una rete di solidarietà, di comunità e di cura, di 'famiglia fuori dalla famiglia', che si realizzi tra le donne e per le donne e che consenta alle protagoniste di superare le proprie insicurezze e mancanze, in quella sorta di 'affidamento' che Luisa Muraro e Adriana Cavarero (1987) elaborano, recuperando la forte valenza del rapporto madre-figlia e superando la svalutazione del ruolo di madre.

È proprio questa, dunque, l'ottica secondo la quale leggiamo gli spazi domestici in *La contessa di ricotta*, *Sottosopra* e *Terre promesse*. Il primo romanzo, dalla forte ispirazione deleddiana, racconta la storia di tre sorelle che vivono nel quartiere di Castello, centro storico di Cagliari, nei tre appartamenti loro rimasti di una palazzina ormai fatiscente, reminiscenza dell'ormai decaduta nobiltà della famiglia. Qui vivono Noemi, la maggiore, che passa la vita a cercare di recuperare gli antichi fasti familiari; Maddalena, che è sposata con Salvatore e desidera disperatamente avere un figlio; la 'contessa di ricotta' (soprannome che le viene assegnato proprio in virtù della sua goffaggine e inadeguatezza, tali da farle cadere di mano ogni cosa) che è madre di Carlino, sconclusionato come la

madre. Per le tre donne, l'etica della cura si materializza ancora entro i confini del legame di sangue, ma nella rete più ampia della relazione tra sorelle, all'interno della cornice della casa di famiglia, che rappresenta essa stessa un primo superamento della corrispondenza nucleo familiare-unità abitativa. A seguito della frammentazione dello *status* familiare che si rispecchia concretamente nella casa, la ripresa di possesso dell'intero palazzo diventa, dunque, la personale *quête* di Noemi, che condivide con l'omonima protagonista deleddiana di *Canne al vento* l'orgoglio per la casata familiare e la volontà di riportarla agli antichi fasti. Per Noemi e, metonimicamente, per le sorelle, ripristinare il possesso della casa di famiglia significa ricostituire il nucleo fondante, affettivo, di una rete familiare e delle sue relazioni, ormai perdute, un'impresa utopistica e destinata al fallimento, che rappresenta bene l'impossibilità di fermare il cambiamento e di lasciare andare schemi di comportamento ormai obsoleti che non possono che condannare all'infelicità. La palazzina rispecchia, quindi i vecchi fasti della famiglia, raggiunti 'per fortuna': la nonna delle sorelle era infatti una prostituta, che – rimasta incinta della loro madre – l'aveva abbandonata presso le suore, che l'avevano data poi in adozione, consentendole di sposarsi con un uomo facoltoso e di raggiungere l'agio economico che Noemi vuole disperatamente ricostruire. Vale la pena sottolineare come la fortuna raggiunta dalla madre delle tre sorelle è stata possibile, quindi, solo attraverso uno sradicamento dal materno, passaggio indispensabile ma spesso doloroso, come abbiamo avuto modo di osservare nel corso del presente lavoro. In questo contesto, le relazioni 'interne' tra le sorelle, attraverso i movimenti all'interno del palazzo, rivelano quanto abbiamo accennato a proposito dell'interscambiabilità dei ruoli familiari, soprattutto in ambito materno. La 'contessa di

ricotta', ad esempio, è madre di Carlino e il senso di inadeguatezza che la caratterizza si palesa anche nell'esercizio del suo ruolo; anche il suo rapporto con lo spazio domestico sottolinea i tratti della sua personalità: vive infatti in una casa che ' [...] era un magazzino per le provviste. È buia e brutta, ma sicura per suo figlio Carlino, che da quando ha imparato a camminare scappa e si mette a correre per i vicoli' (*ibid.*, pos. 43): non solo il riferimento a quel figlio che le scappa – acuendo, concretamente e simbolicamente, la sua inadeguatezza come madre – e che, come vedremo, cerca spesso rifugio altrove, ma anche la scelta dell'abitazione più 'buia e brutta' contribuisce a delineare la personalità certamente insicura della donna e allo stesso tempo a sottolinearne i tratti più positivi e generosi, come quando – per poter riprendere in casa con se la loro vecchia tata – 'ha dato il suo prezioso salotto in cambio di un letto con scrittoio e armadio in truciolato e di un pouf in similpelle giallo e verde', rinunciando volontariamente a quella che 'era l'unica stanza confortevole', 'la parte più preziosa della sua casa, luccicante di bagliori dorati' (*ibid.*, pos. 151). La rinuncia a quel mobilio che esprime l'ormai lontano *status* della famiglia è la rappresentazione del minor attaccamento della contessa alla casa rispetto alla sorella Noemi, oltre che segnale delle sue affinità elettive che travalicano il legame di sangue. Ma è anche indice di una maggior predisposizione al cambiamento e al raggiungere un equilibrio di vita che trova il suo pilastro nella solidarietà con gli altri, anche al di fuori del contesto familiare. Significativa, in questo senso, l'infatuazione per il misterioso vicino di casa, che consente alla donna di affacciarsi al di fuori dei limiti – non solo fisici – della palazzina di Castello. L'altra sorella Maddalena, d'altro canto, vorrebbe avere un figlio, ma non riesce: se analizziamo il rapporto con lo spazio domestico del palazzo, osserviamo



come a Maddalena venga assegnato un appartamento al piano superiore, quasi a rimarcare gerarchicamente – secondo il già enunciato principio della verticalità bachelardiana – come la maternità, per le nostre protagoniste, abbia sempre un'importanza non secondaria nelle varie, personali ricerche della felicità. E tornando alla questione degli spazi/ruoli familiari, non è casuale che la contessa viva al piano terreno della palazzina e che Carlino scappi costantemente da casa per rifugiarsi proprio dalla zia, al piano superiore, che sopperisce con orgoglio alle inadeguatezze materne della sorella.

La solidarietà tra consanguinei che vediamo ancora agire nell'appena citato romanzo viene definitivamente superata in *Sottosopra* (2012), dove la rete dei vicini, con Mr. Johnson e la sua famiglia, e soprattutto Annina con sua figlia, diventano la famiglia d'elezione della protagonista e fanno fronte alle fragilità e poi all'assenza di sua madre. Quando la zia di questa, dopo il suicidio della madre, cerca di essere più presente per i nipoti<sup>31</sup>:

E non mostravo neppure tanta gioia nel vederla [zia], perché di sicuro aspettavo che se ne andasse per stare in compagnia di quella che ormai sembrava la mia nuova famiglia strampalata, che non si capiva chi fossero i padri, le madri, di chi fossero i figli, quali le mogli. Unu misciamoroddu. Un pasticcio. *Su mundu a fundu in susu*. Il mondo sottosopra. (*ibid.*, pos. 1457)

---

<sup>31</sup> E lo stesso può dirsi anche a proposito di *Ali di babbo* e *Terre promesse*, nei quali ancora una volta il valore limitativo ed esclusivo delle mura domestiche sembra sparire, consentendo l'ingresso – metaforico e non – ad altri, esterni al nucleo familiare considerato in sé e per sé.

Questa mescolanza, questi ruoli e affetti liquidi, plasmabili e reinventabili e che si riflettono nelle rappresentazioni di uno spazio domestico altrettanto mobile, sono al centro di tutta la narrativa agusiana: i protagonisti sono tutti alla ricerca di qualcosa, spesso spinti da una mancanza, da un disagio di vivere o da un senso di inadeguatezza che segna in maniera marcata e dolorosa soprattutto i personaggi femminili. È proprio in questo senso che il tema della maternità risulta centrale: che si tratti di madri biologiche o acquisite, di vicine di casa che agiscono come madri, di madri che vivono con un infinito senso di inadeguatezza la propria esistenza e il proprio ruolo, tutte cercano aiuto e un rifugio in uno spazio domestico che non è quello convenzionale della propria famiglia. Il palazzo e il condominio offrono quindi un panorama di esseri solidali tra loro e che va oltre l'esclusivismo familiare e spaziale della casa tradizionale, unica tipologia abitativa dei romanzi di ambientazione sarda di Deledda e Giacobbe. Di qualunque tipo di rapporto umano si tratti, è sempre un sentimento di solidarietà a legare i personaggi e a fare in modo che essi trovino un appoggio per affrontare le proprie tempeste esistenziali. È in questa direzione che agisce quell'etica della cura che si attua nella dimensione allargata delle case che abbiamo descritto, in cui le trame interpersonali esistenti oltre ai legami di sangue intessono una rete di soccorso che sopperisce alle sofferte inadeguatezze delle protagoniste e dei protagonisti agusani.

### III.4 Gli spazi di confine

Nelle sezioni precedenti si è cercato di delineare il rapporto che le protagoniste agusiane intrattengono con gli spazi domestici. In questa giustapposizione di interni ed esterni che demarcano l'accesso, o meno, a un determinato spazio, vi è un'altra spazialità transitoria dalla forte valenza simbolica, che è quella degli spazi liminari, dei confini, la cui presenza è qualitativamente e quantitativamente significativa anche nei romanzi qui presi in esame. Vedremo infatti come in Agus i riferimenti ai confini fisici della casa (cancelli, balconi, finestre, muri di cinta) sono costanti e come strumenti di apertura/chiusura verso un altrove che è innanzitutto un luogo di nuove opportunità. Gli elementi sopraccitati costituiscono un limite da valicare o meno, atto che consentirebbe di accedere a una dimensione di alterità rispetto a quella presente, un'azione che si configura pertanto come un vero e proprio 'rito di passaggio', aspetto ampiamente trattato da Van Gennep, cui abbiamo già fatto riferimento nel capitolo introduttivo del presente lavoro. In questo senso leggeremo, dunque, l'immagine ricorrente della finestra e del balcone, affacci sul mondo esterno, strumento di osservazione e di contemplazione di quanto esiste e vive al di fuori della casa-tana e da cui le protagoniste sentono a vario titolo di doversi proteggere. Se infatti confrontiamo la valenza e il significato di tali elementi in Agus e in Deledda<sup>32</sup>, si vedrà che mentre in quest'ultima la finestra appare come lo spazio metaforico della fantasia

---

<sup>32</sup> Rispetto a Soriga, che si pone in un orizzonte culturale diverso, più globale, rispetto alle altre autrici qui prese in esame, è il confronto con Deledda e, similmente, con Giacobbe che consente di evidenziare le differenze e le evoluzioni che le rappresentazioni di spazi e confini hanno assunto nel tempo nel nostro ambito di ricerca.

e dell'immaginazione, dello scenario delle possibilità<sup>33</sup> desiderate, in Agus la finestra è schermo attraverso cui proteggersi dalla realtà esterna, da osservare al di qua del filtro della lontananza e del distacco. Si tratta quindi di elementi che, pur presenti come luoghi di opportunità e di possibilità, variano – come abbiamo visto – nell'atteggiamento delle protagoniste nei loro confronti.

Confini rispettati e confini oltrepassati sono, quindi, le due varianti sul tema che ritroviamo anche in Agus e che analizzeremo di seguito: nella prima fattispecie rientra il già citato caso della madre della narratrice in *Mentre dorme il pescecane*, che si 'ritira' in casa, a dipingere – affacciata alla finestra – il mondo esterno che la spaventa. In questo romanzo, più che in altri, i confini della casa rappresentano anche la separazione più netta, quella che divide gli spazi della casa nella sua concezione di casa-tana femminile con quelli esterni che sono, invece, dominio pressoché esclusivo del marito, in assenza del quale qualunque attività sociale da svolgersi all'interno delle mura domestiche viene messa in pausa, in attesa del suo rientro. E se la finestra appare, quindi, come filtro da cui osservare la realtà circostante, diversa è invece la funzione del muro, altro elemento di confine che ricorre in maniera sistematica nella narrativa agusiana e che appare legato a una maggiore proattività delle protagoniste e a una maggiore apertura nei confronti delle possibilità che esistono al di là dello stesso. Anche in questo caso, una lettura dei romanzi qui presi in esame consente di osservare un'evoluzione dei rapporti delle protagoniste con il confine rappresentato dal

---

<sup>33</sup> Basti pensare, in questo senso, a *Cosima*, in cui questo carattere è esemplare e si accompagna al desiderio di valicare quel limite. Possibilità che spesso non sono accessibili non per mancanza di volontà femminile, ma per le limitazioni imposte alle donne dall'ambiente e dalla mentalità di cui sono prigioniere.

muro. Ancora in *Mal di pietre* il reduce, ancora bambino, viveva in una casa ‘umida e vecchia’ e

la madre [...] lo portava spesso a vedere da fuori la villa dei nonni, il muro alto lungo tutta una strada sino al cancello grande con a fianco la casa del custode e il viale di palme e agavi e il prato con le geometrie di fiori che saliva e saliva sino alla grande costruzione bianco latte a tre piani di terrazze con la balaustra di gesso e gli stucchi color ghiaccio attorno alle file di finestre di cui molte illuminate, e in cima le quattro torrette (Agus 2006, pos. 300)

Risulta chiaro come ‘il muro alto e lungo’ con il ‘cancello grande’ e ‘la balaustra di gesso’ della ‘grande costruzione [...] a tre piani’ rappresentino qui la ferma e definitiva estromissione della madre del reduce da quanto quella casa rappresenta, ovvero il nucleo familiare originario che l’ha respinto. Altrove, come nel racconto lungo *Il vicino*<sup>34</sup> (2008) e nel già citato *La contessa di ricotta*, il valore simbolico del muro si carica invece di una più forte valenza, dal momento che si collega all’*agency* femminile, più marcata che in altri lavori. Nel racconto lungo, infatti, per la protagonista – che vive insieme al figlio un’esistenza solitaria e isolata – quando arriva a vivere davanti a loro il nuovo vicino, le barriere che lei stessa aveva eretto attorno a sé iniziano a cadere: i propositi suicidi della donna sono rimandati, il balcone pericolante che si affaccia sul cortile del vicino viene abbellito e decorato. Inesorabilmente: ‘[...] la madre e il figlio erano attratti dal muro, e i

---

<sup>34</sup> Il vicino racconta la storia di una mamma che, sentendosi inadeguata, sogna il proprio suicidio così che il figlio possa finalmente rinascere in una nuova famiglia. A complicare il quadro arriva, appunto, il vicino, anch’egli padre, l’incontro con il quale prospetta alla donna delle opportunità insperate.

loro sguardi era sempre lì che si concentravano, nell'attesa che lo strano vicino saltasse fuori all'improvviso dal fogliame fitto.' (*ibid.*, p. 21).

Come si evince dal passo, il muro è ancora solo osservato e l'*agency* femminile rimandata, con la protagonista che dall'interno della sua casa attende, in maniera passiva, un cambiamento che saranno le decisioni altrui a smuovere. Se infatti la peculiarità della finestra di agire 'as a borderline has not only to do with its fragility in contrast to the solidness of the walls, but also with its relationship to the other opening in the facade: the door' (Cieraad 1999, p. 32), saranno chiare le parole della protagonista in chiusura del racconto, quando – udendo qualcuno bussare alla porta – e disperando di rivedere il vicino, dopo essersi aperta con lui e avergli rivelato i suoi propositi suicidi, asserisce di non voler più '[...] andare ad aprire. Tanto, quello che lei aspettava poteva arrivare soltanto dalla finestra sul muro e non certo dalla porta principale' (Agus 2008, p. 55). La finestra, sino a ora incontrata nella sua funzione di strumento d'osservazione, diventa qui accesso atipico alla vita della donna, accesso che proprio in virtù della non convenzionalità della protagonista non è possibile avvenga attraverso la porta. Se quindi, ancora nel romanzo *Il vicino*, non vediamo compiersi quell'azione concreta dell'oltrepassare il confine rappresentato dal muro, nell'altro romanzo qui preso in esame, *La contessa di ricotta*, vediamo invece finalmente giungere a maturazione quell'*agency* femminile nei confronti delle possibilità di una vita diversa che si intravedono – metaforicamente e non solo – oltre il muro. Nel già citato romanzo, quando '[...] la contessa di ricotta non fa che pensare al vicino, ed escogita degli stratagemmi per superare quella linea di confine fra un cortile e l'altro [...]', dopo mille tentennamenti, sospetti e reticenze, finalmente:

[...] neanche lei sa perché, se n'è andata in giardino e ha scavalcato il muro. Carlino, a cui è stato sempre proibito severamente, l'ha seguita. Era felice per l'avventura, anche se l'avventura consisteva soltanto nel sedersi ai piedi del muro, ma dall'altra parte, dalla parte del misterioso vicino (*ibid.*, pos. 550)

Rispetto a quanto osservato nei lavori precedenti, si compie, dunque, il passaggio dall'altra parte del *limen*, quel “‘dangerous’ act of crossing the threshold’ (Rosselin in Cieerad 2006, p. 53) che porta finalmente la donna a porsi come soggetto attivo del cambiamento e a uscire dallo spazio protetto della casa, aprendosi verso l'esterno. La contessa, che si mostrava ‘sottile [...], per metà nel vano della porta alta e scura della sala da pranzo, le braccia conserte, indecisa se entrare o no, perché voleva scusarsi di essere buona e forse anche di essere al mondo’ (Agus 2009, pos. 54), riesce a uscire dalla zona d'ombra, così come accade anche al vicino:

A lui ha raccontato tutto [...]. Il vicino l'ha ascoltata attentamente e poi le ha detto la cosa più bella che abbia sentito nella sua vita, che lui ne ha passate tante e non vuole parlarne [...] ma quando la chiama e lei si affaccia al muro, gli sembra di arrivare in un porto sicuro. Un porto sicuro. Ma si rendono conto? (*ibid.*, pos.1079)

Oltrepassare quel limite significa allora, per entrambi, raggiungere una condizione insperata, ricompensa per quell'atto di coraggio che l'uscire dalla propria tana – qui concretizzato dall'atto di scavalcare il muro – rappresenta.

### III.5 ‘Se un segno hai lasciato, sottile...’. Le donne di Agus e la scrittura

Abbiamo già sottolineato, nei capitoli precedenti, come uno degli aspetti che lega tra loro le autrici qui prese in esame sia l'importanza della scrittura come strumento di conoscenza di sé e di autoaffermazione, una pratica che lega tra loro non solo le scrittrici, ma anche le protagoniste dei loro lavori. È la stessa Agus, nel breve saggio *Perché scrivere* (2007) a chiarire il suo rapporto con la scrittura: ‘Quando mi immagino dentro una situazione o in un posto di disagio, o in preda a una crisi di panico, penso che però potrei sempre tirar fuori il mio quaderno di appunti e rintanarmi nell'altro mondo, e là starei bene’ (Agus 2007, p. 4). Come le case dei suoi romanzi, anche la scrittura agisce quindi come una tana, costituendo un rifugio in cui l'isolamento o la possibilità di plasmare la realtà con la fantasia, costituiscono due strumenti con i quali la donna può costruire percorsi di autonomia rispetto alle contingenze del reale. Se in Deledda le riflessioni presenti in *Cosima*<sup>35</sup> propongono la scrittura come la risposta a una precoce vocazione letteraria e, insieme, un atto sovversivo, in quanto sposta – demolendoli – i confini di quanto a una donna era concesso fare, anche in Agus la scrittura è ancora un'attività intima e da tenere nascosta, espressione privata di una soggettività che si fatica o che non è possibile esprimere apertamente. Heyer-Caput riconosce in Agus non solo la presenza di ‘una scrittura sconfinante e perciò destabilizzante’ (Heyer-Caput 2018, p. 564), ma anche e soprattutto un ‘filo di Grazia’ che lega alcune delle autrici qui prese in esame: è quello

---

<sup>35</sup> Prendiamo, come esempio, *Cosima* per la sua emblematicità come autobiografia e meta-riflessione di Deledda, pur essendo questi aspetti presenti in numerose opere deleddiane, come evidenziato da Heyer-Caput.



della scrittura come *poiesis*, di una ‘scrittura trasgressiva’ che ha come risultato quello di affermare la propria identità contro i confini stabiliti dalle aspettative e dallo sguardo altrui. In sintesi, una scrittura auto-poietica, dunque, e insieme uno strumento di costruzione del sé, un atto liberatorio che, pur non ponendosi nell’ottica della militanza volta ad ‘uccidere l’angelo del focolare’, secondo le parole di Woolf (1931), offre certo un rifugio e una via di fuga per le protagoniste che quel ruolo di angelo del focolare non sono in grado o non vogliono ricoprire. Ma un altro elemento che emerge è il desiderio e la volontà di costituire una sorta di testimonianza letteraria intergenerazionale, che porta alla luce (anche al lettore) storie di donne attraverso le donne: in questo senso è necessario recuperare il punto di vista di Cavarero e al ‘desiderio di narrazione per bocca altrui’ (Cavarero 2017): vedremo infatti che questa scrittura femminile, prima nascosta e solo dopo rivelata, richiede la necessità ‘dell’altra’ per essere scoperta e raccontata, finendo per costituire una sorta di testimonianza letteraria intergenerazionale che porta alla luce (anche al lettore) storie di donne attraverso le donne.

In questa sezione, si osserverà quindi il rapporto delle protagoniste agusiane con la scrittura, delineando le caratteristiche e gli scopi di tale attività. Lo faremo prendendo nuovamente in esame *Mentre dorme il pesceccane*, *Sottosopra* e *Mal di pietre*, dove il rapporto tra donna e scrittura appare più evidente e centrale che altrove. Nel primo romanzo la giovane protagonista, voce narrante, ricorre alla scrittura, confidando alla parola scritta la propria relazione segreta con un uomo impegnato, attraverso una sorta di diario intimo che la mamma trova e legge. Una sorta di catarsi terapeutica che, pur non delineandosi ancora

come *poiesis*, si pone però già da ora come strumento per incidere sul reale, nell'ottica di un'esternazione della sofferenza e dell'insofferenza per la realtà vissuta.

In maniera analoga, anche la giovane protagonista di *Sottosopra* si dedica alla scrittura servendosene come spazio privato in cui riporre le proprie speranze per il futuro, e come valvola di sfogo per le frustrazioni del presente:

Johnson junior sa che voglio diventare una ninfomane, ma sa anche dei miei sogni di rivalsa nei confronti della gente del paese e sa pure che non combino niente, eccetto comporre versi. Per questo mi consiglia di diventare scrittrice, il sogno di chi non sa dove sbattere la testa. (Agus 2012, pos. 354)

Secondo dinamiche che abbiamo già osservato, anche la giovane protagonista di questo romanzo nasconde, sotto una goffaggine adolescenziale e la sensazione di non essere mai abbastanza, la volontà di emanciparsi: dal trauma per 'la disgrazia' – il suicidio del padre che ha lasciato la madre 'come una bambina', vicende drammaticamente scaturite dalla relazione del padre con una sua studentessa, una 'macchina del sesso'. La narratrice confida ai suoi scritti la volontà di corazzarsi contro un eventuale abbandono da parte maschile diventando, appunto, una 'ninfomane'. La travagliata narratrice che 'non sa dove sbattere la testa', che non è capace di fare altro che non sia 'comporre versi', rivolge quindi le sue aspettative di riscatto e di realizzazione alla scrittura. Emerge quindi l'idea dello scrivere come ultima spiaggia, come ultimo approdo e ancora di salvezza per animi in tempesta, con la speranza di dipanare un disordine interiore ed emotivo proprio attraverso l'ordine di una parola scritta che superi i confini della realtà vissuta per aprire la strada ad

altre possibilità. Questo si lega anche alla già osservata attenzione costante delle protagoniste nei confronti della casa e della sua cura, con l'intento di fare ordine (ciascuna a proprio modo e secondo la propria personale declinazione del termine) nelle grinze di vite imperfette.

La stessa volontà di conseguire ordine che sta anche alla base della ristrutturazione della casa della nonna, attraverso la quale verrà rivelato il segreto della scrittura nel romanzo *Mal di pietre*. Più ancora che negli altri romanzi, è proprio questo romanzo a porsi come la testimonianza più chiara di quanto, in Agus, il tema della scrittura si intrecci a quello dell'autoaffermazione femminile come riscrittura di sé e dello spazio in cui essa agisce. Alla donna, poco dopo il matrimonio, viene consigliato di recarsi *in continente*, alle terme, per curare il suo 'mal di pietre': è al suo soffrire di calcoli renali che viene infatti attribuita l'impossibilità di portare a termine una gravidanza. Così la nonna, nel 1950, 'arrivava da Cagliari per la prima volta in Continente' e accomodatasi nella sua stanza

[...] notò subito uno scrittoio sotto la finestra [...]. Lei non aveva mai avuto uno scrittoio, né aveva mai potuto sedersi a un tavolo, perché scriveva sempre di nascosto, con il quaderno in grembo che nascondeva appena sentiva arrivare qualcuno. Sullo scrittoio c'era una cartella di pelle [...], una boccetta d'inchiostro, una penna con il pennino e la carta assorbente. Allora nonna [...] prima ancora di togliersi il cappotto, fu di tirare fuori dalla valigia il suo quaderno e di metterlo in pompa magna sullo scrittoio, dentro la cartella di pelle, poi chiuse la porta bene a chiave per la paura che qualcuno entrasse all'improvviso e vedesse cosa c'era scritto nel quaderno [...]. (*ibid.*, pos. 192)

Il passo appena citato racchiude, in relativamente poche righe, tutti gli aspetti che abbiamo sinora introdotto: anche qui la scrittura si configura, a un tempo, come una necessità impellente, istinto da seguire (come il ‘tirare fuori dalla valigia’ il quaderno ‘prima ancora di togliersi il cappotto’ chiaramente rivela) e atto sovversivo, qualcosa da tenere nascosto, vista l’urgenza del chiudere ‘bene la porta a chiave’, affinché quel piacere e quella necessità di scrivere rimangano segreti, confinati al privato. Di conseguenza è chiaro, allora, che quel quaderno segreto, espressione delle riflessioni più intime e dei sentimenti più privati della nonna, non poteva trovare uno spazio che, più esposto rispetto al cassetto di casa in cui – chiuso a chiave – veniva segretamente riposto, fosse però più ‘disponibile’, più esposto all’attenzione altrui della camera da letto dell’albergo. In altre parole, la stanza d’albergo, anch’essa eterotopia della casa, diventa lo spazio sicuro entro il quale esprimere ed esporre, anche materialmente, la propria soggettività, timore di giudizi. La scrittura come sovversivo atto di autoaffermazione, dunque, così come in Deledda, con la quale la nonna condivide anche le riflessioni sull’educazione e sul suo potere emancipatorio:

[...] in quarta elementare l’avevano ritirata. Il maestro era andato a casa loro per chiedere di mandare la bambina al ginnasio, o almeno all’avviamento, perché scriveva bene, e i genitori avevano avuto una grande paura di essere in qualche modo obbligati a farle continuare gli studi e l’avevano tenuta in casa [...]. Però lei ormai aveva imparato a leggere e scrivere ed era tutta una vita che scriveva di nascosto. [...] Non lo doveva sapere nessuno perché magari la prendevano per matta. (*ibid.*, pos. 190)

Così come per Cosima/Grazia e per altri protagonisti deleddiani, la scrittura diventa un potentissimo strumento d'espressione del quale nessuno può privarli, oltre che una tana in cui esternare intimamente ciò che non può essere condiviso. A questi elementi si aggiunge, in *Mal di pietre*, anche la scrittura che rimodula il reale: solo alla fine del romanzo, infatti, si scopre che la storia d'amore con il reduce era stata un'invenzione della nonna. È attraverso la scrittura che quest'ultima ha potuto cercare appagamento a quella necessità d'amore vissuta come un disperato e inascoltato grido sin dalla giovinezza. Quando la giovane narratrice, prossima alle nozze, ristrutturava la casa della nonna in cui andrà a vivere:

È così che ho trovato il famoso quaderno nero con il bordo rosso e una lettera ingiallita del Reduce. Non li ho trovati. Me li ha dati un operaio. Una parte delle decorazioni del salotto è andata via, la parete scrostata. [...] Nonna ha scavato in quel punto e nascosto il suo quaderno e la lettera del Reduce e poi ci ha ridipinto sopra [...]. (*ibid.*, pos. 1039)

In quello che era stato il suo nido familiare in via Manno, la nonna aveva nascosto il quaderno sul quale aveva cercato di (ri)scrivere la propria storia personale, inventando quell'amore che non le fu dato vivere nella realtà. È importante, ancora una volta, la relazione della scrittura con lo spazio: alla libertà mista a soddisfazione con cui, nella stanza dell'albergo termale, la nonna ha messo in mostra il suo quaderno e il materiale per scrivere, si contrappone nella casa coniugale il nascondiglio dentro il muro, in cui celare agli altri quella parola che riscrive la realtà.

Una serie di scritture nascoste, comunque segrete, che vengono scoperte e svelate secondo una genealogia femminile che lega le donne tra loro: è la figlia a scoprire le lettere d'amore della madre nascoste nell'armadio in *Mentre dorme il pescecane*, così come è la madre a scovare il diario della figlia; è la nipote a ritrovare – per mezzo di un operaio, in un nascondiglio nel muro della casa – il quaderno con bordo rosso delle invenzioni erotico-amorose della nonna in *Mal di pietre*, romanzo in cui la nipote scopre anche le poesie della giovanissima nonna Lia. Questo appare come il concretizzarsi – seppur ancora embrionalmente – di quella forma di ‘female-to-female intersubjective communication’ (Giorgio 2002, p. 14) che si collega alla solidarietà al femminile di cui i romanzi agusiani sono fortemente rappresentativi. Scrittura come appropriazione dell'autocoscienza, ma anche come elemento di quell'ordine simbolico della madre (Muraro 1991) che evoca una forma di solidarietà femminile realizzata attraverso l'affidarsi e il confidarsi. In altre parole, quanto emerge dall'analisi condotta è come, nella scrittura, si combinano non solo la volontà e il desiderio di modificare la realtà affinché questa si conformi maggiormente ai desideri e alle aspettative femminili, in una scrittura che, riprendendo Heyer-Caput, è ‘trans-gressiva’ proprio perché sconfinante oltre le limitazioni imposte alle donne; ma anche come, attraverso questa scrittura – che è, come dice Cavarero, raccontare la propria storia attraverso l'altra – si rafforzi quella rete solidale che – nella narrativa agusiana – è prerogativa delle donne e per le donne, anche e soprattutto quando queste si relazionano con difficoltà con i propri ruoli.

## Conclusione

L'analisi dei romanzi di Agus ha consentito di osservare il rapporto tra le protagoniste e lo spazio domestico, di portare alla luce alcuni aspetti fondamentali della letteratura agusiana e di metterli quindi in relazione con le autrici già oggetto della presente analisi, contribuendo ad arricchire il quadro della letteratura femminile sarda nella prospettiva qui adottata. In relazione alla casa d'origine abbiamo osservato come essa si configuri come uno spazio ostile da cui la donna non conforme di Agus si allontana o viene allontanata, spesso per mano delle madri, che si fanno perpetratrici delle dinamiche di potere di una società fondamentalmente patriarcale. A differenza di Deledda, per cui queste case sono lo scenario di scelte definitive e nette, pur se non scevre da rimpianti e sensi di colpa, e di Soriga, in cui il ritorno (all'isola) si configura come una scelta libera, in Agus questa nostalgia non si presenta se non raramente; quando questo accade, l'impatto con la realtà del rientro smorza l'idealizzazione dalla prospettiva della lontananza. Diverso il discorso per le case d'elezione, che si presentano in Agus non più come spazi esclusivamente ostili, ma luoghi in cui esperire quel senso di protezione tipico della casa dell'infanzia (Bachelard) e in cui le donne, pur rimanendo talvolta ai margini della vita (anche familiare) possono però ritagliarsi spazi di autonomia e di realizzazione. Quando questi non coincidono se non parzialmente con le aspettative riguardo ai ruoli familiari (soprattutto quello di madre), quanto osserviamo è un allargamento della rete familiare che corrisponde, nella nostra prospettiva, a un 'estensione' della casa, che da unifamiliare si allarga nella palazzina o condominio: a sopperire alle mancanze individuali sorge una rete

di solidarietà, soprattutto al femminile, in cui i legami d'elezione prevalgono su quelli di sangue, con la realizzazione di quell'affidamento che riconosca nell'etica della cura il suo principio fondante. A questa rete tra donne e per le donne si lega anche la scrittura, portata avanti nel segreto delle stanze e mezzo silenzioso per raccontare, ad altre donne, la propria storia più intima; ma la scrittura è anche *poiesis*, mezzo per ridisegnare la realtà e avvicinarla alle aspettative femminili. Gli elementi evidenziati ci consentono quindi di osservare un'evoluzione del rapporto della donna con lo spazio domestico, che non appare più esclusivamente come la gabbia da cui scappare o in cui rimanere intrappolati (come in Deledda), ma come il luogo in cui la donna può trovare modo di plasmare la realtà circostante e, insieme, la spazialità domestica, per mettere in atto quell'*agency* al femminile che nelle protagoniste deleddiane era ancora solo embrionale.



## Capitolo IV – Paola Soriga

### Introduzione

Nata a Uta, in provincia di Cagliari, nel 1979, Paola Soriga è la più giovane tra le autrici qui prese in esame. Dopo il diploma lascia l'isola per proseguire i suoi studi, prima a Pavia e poi a Roma; ha tre romanzi all'attivo<sup>36</sup>, *Dove finisce Roma* (2012), *La stagione che verrà* (2015) e *Maicolgecson* (2021) pubblicati con Einaudi. Come altri giovani della sua generazione, la mobilità pare essere uno degli elementi chiave nella sua formazione personale, un aspetto che viene a sua volta trasferito anche nelle storie che racconta e nei fili che legano – a lei e tra di loro – i suoi personaggi. Soriga appartiene infatti a quella generazione (non certo esclusivamente sarda, ma anche italiana ed europea in generale) che più delle precedenti e comunque in maniera diversa ha vissuto il viaggio, la permanenza fuori casa e l'emigrazione, anche temporanea, con modalità e ripercussioni certamente molto diverse da quelle delle generazioni precedenti. Certo è importante notare – da un punto di vista prettamente letterario – come anche per Soriga il distacco e la distanza dalla terra d'origine faccia parte della sua parabola personale e letteraria, così come lo è stato per moltissimi degli autori e delle autrici della letteratura sarda: basti pensare, nel nostro caso, al trasferimento a Roma di Deledda, a Maria Giacobbe e alla sua vita in

---

<sup>36</sup> Tra i suoi lavori figurano anche poesie, racconti brevi, una storia illustrata per ragazzi, *La guerra di Martina* (2016), pubblicata con Laterza, alcune traduzioni e articoli per Internazionale.it.

Danimarca; oppure a Milena Agus, che ha scelto Cagliari come città d'adozione e a Paola Soriga, la cui biografia è legata a tutti i luoghi che sono diventati parte della sua esperienza personale, trasferiti poi nei suoi romanzi. Rispetto alle altre autrici qui esaminate, ciò che cambia maggiormente in Soriga, oltre alla mobilità e agli spostamenti, che diventano più agevoli è consueti, è il legame con i luoghi del vivere, insieme il carattere di temporaneità che caratterizza e influenza il rapporto stesso con i luoghi. In altre parole, quello che emerge è che il distacco dai luoghi d'origine non risulta più, per il soggetto femminile, un atto di liberazione necessario, ma si parte - e si può partire - dall'isola per mero desiderio, per ragioni diverse e con esiti meno definitivi rispetto al passato, in un processo di allontanamento che non necessariamente esclude un ritorno (Soriga, 2018). È però importante osservare come, anche in questo caso, la lontananza dal luogo d'origine si presenti comunque problematica: un senso di una mancanza che mantiene, vivo e spesso doloroso, '[...] un legame vero con l'isola anche nell'assenza' (Soriga 2018), dal momento che emerge comunque la dimensione di una nostalgia che 'si sgancia [...] dallo stretto e diretto rapporto di separazione dagli oggetti referenziali primari e il suo concetto si allarga (ma forse sfumando) ad una più ampia prospettiva psicosociale' (Rudas 2004, p. 167).

In questo capitolo ci si soffermerà in particolare sui primi due romanzi dell'autrice, *Dove finisce Roma* (2012) e *La stagione che verrà* (2015). Il primo è un romanzo storico ambientato nella Roma occupata dai tedeschi durante il secondo conflitto mondiale: la protagonista è Ida, dodicenne spedita a Roma da un paese anonimo della Sardegna per raggiungere sua sorella Agnese. La narrazione è contrassegnata da numerosissimi *flashback* che, dalla capitale in cui Ida è una giovane staffetta partigiana, riportano geograficamente

e temporalmente in Sardegna, alla casa familiare e alle dinamiche che questa esprime, a raccontare un'infanzia dolorosamente interrotta dall'allontanamento forzato dall'isola, imposto e sino a quel momento solamente vagheggiato. Il romanzo si apre *in medias res*, con Ida, staffetta partigiana, che – per sfuggire ai tedeschi – ha trovato rifugio ormai da giorni in una grotta di una cava nella periferia romana, dove soleva andare a giocare con Rita, la sua migliore amica, subito dopo il suo arrivo a Roma. Da quella sua collocazione sotterranea che per lei e Rita era una ‘specie di stanza [...], un palazzo, scuro e meraviglioso’ (Soriga 2012, p. 10), con una focalizzazione interna e fissa su Ida, la voce narrante si muove, appunto, tra presente e passato, recuperandone ricordi e volti, dandoci modo di seguire poi le vicende della protagonista sino alla liberazione della Capitale. Il secondo romanzo, *La stagione che verrà* (2015), ci riporta alla contemporaneità e a una geografia decisamente più ampia e mobile, con il racconto delle storie di tre amici, Dora (voce narrante), Agata e Matteo, le cui traiettorie di vita partono da diversi luoghi della Sardegna (Alghero e Cagliari, città costiere) verso la Spagna di Calella e Barcellona, di Pavia e di Bologna, in un'intricata geografia dove i protagonisti si incrociano, finendo poi per convergere di nuovo sull'isola, a Cagliari, dove decideranno di vivere insieme in un appartamento condiviso nel quartiere di Marina. Matteo, che ha studiato italianistica, è un ricercatore disincantato dal mondo accademico, e quando si ammala di tumore decide di cercare supporto nella famiglia acquisita costituita da Dora e Agata. Quest'ultima ha lasciato la Sardegna per andare a studiare medicina a Pavia: è pediatra e quando rimane incinta viene lasciata dal compagno Gianluca; decide di portare avanti la gravidanza e di partorire in Sardegna. Dora, dopo aver vissuto in moltissimi paesi, svariati continenti e

dopo alcune dolorose delusioni d'amore, decide anche lei di ripartire dall'inizio, dalla Sardegna, che aveva lasciato contro voglia a soli quindici anni.

Alla luce di queste osservazioni, è importante tenere conto di come i lavori di Soriga si collochino all'estremo cronologico opposto rispetto a quello rappresentato dalle opere della Deledda, osservando anche come sussistano elementi di somiglianza e parallelismi che confermano, anche per questa autrice, i *continuum* tematici presi in esame nei capitoli precedenti. Tra i vari aspetti che abbiamo investigato, infatti, l'ambientazione delle storie narrate gioca un ruolo fondamentale proprio nella declinazione del rapporto dei personaggi con lo spazio, rapporto che, nonostante gli opportuni distinguo, risponde anch'esso a quelle forze centrifughe e centripete che abbiamo ormai più volte individuato. Infatti, anche attraverso le opere di Soriga siamo in grado di riconoscere un'evoluzione nelle dinamiche storiche, sociali e culturali che determinano non solo gli orizzonti del contesto spaziale in cui i soggetti femminili operano, ma ne modificano anche le pratiche che vi si attuano. Quello che si vuole sottolineare è, in altre parole, che al mutare del, a sua volta, mutevole spazio fisico attorno a essa, corrisponde – da parte della donna – una diversa percezione di sé, del proprio posto nel mondo e delle proprie possibilità. Così il soggetto femminile esce dallo spazio limitato e marginale della casa e trova spazi di azione e di esercizio di potere all'esterno, in quello spazio esterno/pubblico prima esclusivamente maschile e ora, invece, spazio d'azione reclamato anche dal soggetto femminile.

In questo graduale allargarsi degli orizzonti spaziali, i luoghi e le ambientazioni presenti giocano un ruolo centrale: nelle sezioni che seguono si analizzerà, infatti, per entrambi i romanzi, il rapporto delle protagoniste con le case dell'infanzia in Sardegna,

spesso associate alla figura della madre, luoghi di crescita rievocati sempre nostalgicamente nel ricordo e da una distanza che è allo stesso tempo spaziale e temporale. Si osserverà poi il rapporto che Ida in *Dove finisce Roma* e Dora in *La stagione che verrà* intrattengono con gli spazi fuori dall'isola, con particolare attenzione al contesto urbano e in una prospettiva di genere, e – all'interno di esso – la necessità di ritagliarsi una dimensione, anche fisica, in cui vivere secondo i propri valori e desideri e a cui sentire di appartenere. Trasversalmente a tutte le sezioni e a entrambi i romanzi, si presterà particolare attenzione al tema del distacco e della separazione, e al senso di nostalgia e di lacerazione che ne deriva, a prescindere dal fatto che da quell'esperienza traumatica, da quella crisi, possa scaturire poi un'esperienza positiva e una realizzazione del sé più autentico. Legato a questo aspetto, si osserverà poi la presenza e la rappresentazione dell'isola, origine di questo distacco e immagine sovrapposta alla casa; terra di partenze e di ritorni, che si configura come luogo geografico e dell'anima, elemento centrale non solo nei romanzi di Soriga qui analizzati, ma di tutti i romanzi oggetto del presente lavoro.

#### **IV.1 I luoghi dell'infanzia: memorie femminili della casa e dell'isola**

Così come osservato attraverso i capitoli precedenti, anche nei romanzi di Soriga compare con particolare insistenza un ampio immaginario legato allo spazio domestico: in entrambi i romanzi oggetto della presente analisi, infatti, la casa compare per le protagoniste nella duplice veste di ambientazione fisica degli eventi raccontati e luogo di

formazione di sé e di memoria. I fili dei ricordi delle protagoniste si dipanano infatti tutti a partire dallo spazio domestico della casa d'infanzia che, a sua volta e come abbiamo già rilevato, è legata all'isola, al rapporto con quest'ultima e al tema dello sradicamento. Questo è quanto ritroviamo anche in *Dove finisce Roma*, romanzo nel quale la giovanissima Ida, strappata dolorosamente dalla casa paterna, da un non definito paese della Sardegna (casa nella quale non le è concesso di far corrispondere la propria immagine e idea di sé con quella che, anche in famiglia, tutti si sforzano di cucirle addosso), una volta a Roma trova realmente uno spazio proprio, in cui le è possibile raggiungere, non senza difficoltà, la corrispondenza tra l'interno della soggettività e l'esteriorità del vivere e dell'agire. Allo stesso modo, anche in *La stagione che verrà* un profondo rapporto lega Dora e gli spazi che ha abitato. In questo caso, però, alla luce della differenza d'età delle protagoniste e dell'ambientazione contemporanea del romanzo, ci troviamo di fronte a personaggi femminili che non hanno bisogno di tagliare i ponti, attraverso uno strappo doloroso, con i luoghi d'origine, abbandonando quindi il luogo di nascita con lo stesso senso di necessità e con la violenza che caratterizzano l'esperienza di Ida<sup>37</sup> e delle protagoniste delle altre autrici prese in esame. Alla luce dei cambiamenti sociali e culturali che i romanzi di Soriga

---

<sup>37</sup> A proposito di Dora in *La stagione che verrà* va però sottolineato come il primo vero distacco dall'isola, da Alghero, sua città natale, si configuri anche per lei come un trauma: 'Lei e i genitori erano partiti proprio a fine agosto, l'estate dei suoi quindici anni [...]. Lo strappo era stato feroce e per anni non glielo aveva perdonato. Suo padre diceva: "Vedrai che sarà come qui, a Calella, c'è Barcellona vicina, c'è il vento c'è il mare e parliamo quasi la stessa lingua". [...] Dora piangeva ogni sera. Che fosse quasi uguale a qui non la consolava e anzi si arrabbiava, che senso ha, se è uguale a qui restiamo qui [...] l'idea della copia, certamente brutta, della sua isola, non era digeribile.' (Soriga 2015, pp. 88-89). A questo si aggiunge poi un secondo trauma, quello linguistico, della protagonista che si prepara al trasferimento studiando lo spagnolo castigliano, per tutta l'estate, chiusa in cameretta, per poi scoprire che la lingua ufficiale, lì a Calella, è il catalano, di cui non padroneggia che poche 'parole che tampoc la meva àvia tia, nemmeno mia nonna' (*ibid.*, p. 88).

testimoniano e che ci consentono di segnare il punto di approdo cronologico del nostro percorso d'analisi, Ida e Dora - le due protagoniste - possono più agevolmente e consapevolmente costruire la propria identità anche attraverso, ancora una volta, 'la pelle' della casa (Bachelard 2015, p. 27). I due romanzi, facendo riferimento a due ambientazioni certamente particolarmente distanti tra loro, presentano un diverso trattamento di quegli aspetti che sono oggetto della presente analisi; se infatti Ida, protagonista di *Dove finisce Roma*, pur inizialmente costretta a lasciare la casa paterna e l'isola, riesce a trasformare questo sradicamento in un percorso di crescita e di presa di coscienza di sé e delle proprie potenzialità, per Dora e Agata, protagoniste di *La stagione che verrà* la scelta di allontanarsi dal luogo d'origine per poi farvi ritorno non è una costrizione ma il seguito di una decisione libera e spontanea, che rispecchia le esigenze di un'intera generazione (quella di Soriga e dei suoi protagonisti) 'che può permettersi di tornare senza che il ritorno sia vissuto come un fallimento, che ha un rapporto più fluido [...] con i luoghi' (Soriga 2018).

Così come abbiamo visto per Ida, Matteo, Dora e Agata la Sardegna è il luogo di nascita, in cui tutti e tre hanno vissuto sino almeno all'adolescenza. La casa dell'infanzia di Dora ci porta ad Alghero, cittadina della costa nord-occidentale dell'isola, culturalmente e linguisticamente caratterizzata dalla mescolanza di italiano, sardo e catalano, centro che viene revocato nella memoria della protagonista già dalle primissime pagine del romanzo. Questa natura ibrida della città, sulla costa come la Cagliari di Agus, sposta ulteriormente quel confine geografico e letterario che, in Deledda, risultava ancora circoscritto alle zone più interne dell'isola, riprova di orizzonti e opportunità individuali limitate. Di passaggio verso la già citata Cagliari, dove ha deciso di andare a vivere lasciando Barcellona, Dora si

ferma dunque ad Alghero e, dopo una breve descrizione del rione e della strada, visibilmente cambiati rispetto al ricordo che ne conservava, la memoria si rivolge alla casa di famiglia:

Dora si è svegliata agitata per lo sbattere di tutte le persiane, ha preparato il caffè e mentre lo aspettava si guardava intorno: i mobili chiari e le pareti già macchiate di umido, dopo che la madre, pochi anni prima, aveva passato le ferie a buttare, ricomprare, regalare e farsi regalare mobili e quadri, specchi e lampadari; così adesso era rimasto poco delle cose che avevano riempito la casa quando lei era bambina e dopo ragazzina, tutte quelle cose che erano state la sua vita prima che lasciassero l'isola, prima che si trasferissero in Spagna, [...] quando aveva quindici anni (Soriga 2015, p. 7)

Tornano in mente, in apertura del romanzo, le parole di Dora quando afferma 'Io [...] sono tutte le case e le città che ho abitato' (*ibid.*, p. 1), qualcosa che in altri luoghi del romanzo ripeterà tra sé e sé, come un mantra: rileggendo attraverso questa lente il passo appena citato, pare che la separazione dalla casa dell'infanzia e dall'isola abbia minato quella sensazione di identità con gli spazi vissuti. la sensazione di alterità di uno spazio che non si riconosce più, in altre parole, come il proprio nido (Bachelard 2015, p. 27) o come la propria tana (Nieddu 2014, p. 75). E vengono in mente anche le parole di Jean-Bertrand Pontalis quando osserva come 'ci vogliono parecchi luoghi dentro di sé per avere qualche speranza di essere se stessi' (Pontalis 1986, p. 57), esplicitando come la costruzione del sé passi anche attraverso gli spazi concreti del vivere e quelli immaginari della nostra fantasia, che diventano tasselli da raccogliere e da mettere insieme nel corso di una vita: così infatti



legge queste parole Vittorio Lingiardi, quando occupandosi della relazione che intercorre tra *landscape* e *mindscape* fa riferimento a un luogo che si cerca ‘nel mondo per dar forme e colori a qualcosa che è già in noi’ (Lingiardi 2017, p. 17): nello spazio esterno a noi, cerchiamo dunque qualcosa che corrisponda alla nostra interiorità. E questo lo si fa anche con gli spazi della vita adulta, quando ci si separa dalla casa dell’infanzia, quella dalla quale ci si separa come – alla nascita – ci si distacca dal grembo materno, ma si continua a ricercare quella sensazione di calore che solo ‘la grande culla della casa’ (Bachelard 2015, p. 35) trasmette. Ritroviamo qui, ancora una volta, l’immagine della casa come di un utero (*ibidem*), insieme alla necessità della separazione, attraverso il distacco, dall’elemento originario e materno – e quindi dalla casa cui è associato – senza la quale non è possibile nascere realmente, diventare altro ed essere sé nel medesimo tempo. Solo in questo modo, in questi termini, è possibile identificarsi – proprio nel suo senso etimologico di ‘essere uno’ – con la propria idea di sé, e trovarle poi una corrispondenza nei luoghi di origine. Un secondo elemento che è importante rilevare, intimamente connesso con quanto appena osservato, è l’associazione (anch’essa presente sin dall’apertura del romanzo) tra la casa e la figura materna:

Io sono tutte le persone che ho conosciuto. [...] Come mia madre: affacciata al balcone anche lei, venti o trenta anni fa, la nuca scoperta e abbronzata e un filo di corallo attorno al collo. Mia madre, ricorda Dora, che fumava guardando la strada, mia madre capace di ire feroci e di sorrisi d’incanto che mi scioglievano ogni grumo di tristezza o di paura. Mia madre un pomeriggio di giugno, quando mi aveva promesso che mi avrebbe portata a fare i buchi nelle orecchie [...] anche se mio

padre era contrario, e io avevo iniziato a saltare e ballare, e lei a ridere e dire “smettila che crolla il balcone”. (Soriga 2015, p. 5)

C'è qui una sorta di triade identitaria che comprende Dora, con la sua consapevolezza di 'essere tutt'uno' (*ibidem*) con la casa d'infanzia ad Alghero, la casa stessa e la figura della madre, Clara. Questa connessione, questa giustapposizione – se non sovrapposizione – della casa con l'elemento materno, non appare qui nei romanzi di Soriga per la prima volta, come un *unicum* tra le autrici prese in esame, ma si presenta come elemento di forte continuità nei lavori analizzati. Appare infatti anche qui, nella figura ambivalente di una madre capace, lei sola, di determinare l'atmosfera domestica e l'umore di Dora bambina; una figura dinamica che non rispecchia il canone tradizionale dell'angelo del focolare, ma che invece richiama alla memoria quelle figure di donne forti, di matriarche, riconoscibili già a partire dai lavori della Deledda, le 'dure madri'<sup>38</sup> che, esclusivamente entro la ristretta cerchia familiare, all'interno di quel confine altrettanto ben delimitato dello spazio domestico, tenevano le fila della gestione familiare e dell'educazione dei figli non senza esercitare, se non una vera e propria autorità, per lo meno una forte influenza.

Vi è poi la casa dell'infanzia di Agata, contrassegnata anch'essa dalla presenza di una madre piuttosto autoritaria, che decide – sin dall'adolescenza della protagonista – che esercita, dentro casa, il ruolo di chi decide cosa sia consentito fare o meno. E lo fa anche

---

<sup>38</sup> Marcello Fois (2001).

nei confronti del corpo di Agata, verso la quale agisce incarnando quel ‘codice maschile’ che organizza e controlla ‘teoria e pratica di vita’ (Bandinu 2022, p. 14) e che, in accordo con essa, prevede che ‘il corpo della donna sia riflesso nello specchio della coscienza morale maschile’ (*ibid.*, p. 15), una conferma di quanto abbiamo già osservato nei capitoli precedenti. Questo aspetto emerge chiaramente nel caso di Daniele, fidanzato di Agata da quando lei aveva sedici anni, che ‘entrava a casa e tutto’ (Soriga 2015, p. 12), ma che ‘a sua madre non piaceva’ (*ibidem*). Per questa ragione ‘a casa non restavano mai soli, mai a dormire fuori e indietro prima dell’una’ (*ibid.*, p. 13), ma nonostante i divieti riguardanti il tempo e lo spazio in cui stare insieme, Agata e Daniele si ritagliano altri spazi – di pertinenza della famiglia di Daniele, questa volta – in cui ‘scoprire quello che c’era da scoprire’ (*ibidem*): così la casa in miniatura rappresentata da *sa domixedda ‘e s’ottu* (‘la casetta dell’orto’, *ibidem*) diventa per Agata ‘un universo intero, una cuccia fatta solo per amare e essere amata’ (*ibidem*). In altre parole, ciò che - dentro i confini dello spazio domestico - non è lecito nemmeno pensare, diventa invece possibile nonappena si riesca ad allontanarsi da quegli stessi spazi verso l’esterno e ciò che rappresenta, verso la costruzione di un luogo (soprattutto interiore) dove possano superarsi i vincoli e i limiti imposti alla realizzazione di sé.

Allo stesso modo, le tante case di Dora e Agata, i tanti spazi del vivere di una generazione dalle esistenze precarie, sono lo specchio di una volontà di costruire un’identità che sia prima individuale e personale e solo in un secondo momento anche collettiva, un’identità che si rifiuta nella sua pretesa unicità e immutabilità, ma che viene concepita e vissuta in quanto fluida e mutevole. In questo senso, si applica anche a Ida e

Dora quanto osservato da Sambuco a proposito di alcuni lavori di un'altra scrittrice contemporanea, Elena Ferrante, e del ruolo che lo spazio della città di Napoli ricopre per le protagoniste dei suoi romanzi, che 're-elaborate the perception of space in a way that creates more positive meaning to themselves' (Sambuco 2013, p. 115). Analogamente, anche le protagoniste di Sorriga manipolano lo spazio attorno ad esse, domestico o urbano che sia, allo scopo di viverlo secondo i propri principi, con curiosità e apertura, anche quando le circostanze incutono timore<sup>39</sup>. Se infatti pensiamo al rapporto di Dora e Agata con le città in cui hanno vissuto, esso è caratterizzato molto diversamente dal rapporto che Ida intrattiene con Roma in *Dove finisce Roma*, e da quello che Elena e Lila, protagoniste dei romanzi di Ferrante, hanno con Napoli. Man mano che questi orizzonti spaziali si allargano, osserviamo il graduale passaggio dall'associazione interno-passività a quella esterno-*agency*: non più relegate entro i limiti dello spazio domestico, le protagoniste accedono liberamente allo spazio extra-domestico e urbano, rivendicandolo come proprio e plasmandolo attorno alle proprie vite. Infatti, anche nei personaggi femminili ritratti da Deledda, Giacobbe e Agus, ritroviamo donne che, sebbene relegate entro lo spazio limitato di una casa, trovano comunque il modo di esercitare forme più o meno marcate di azione e di autoaffermazione. In questo modo *Dove finisce Roma* ci riporta nel passato del secondo dopoguerra, a un'epoca che è sicuramente più vicino alle dinamiche presenti

---

<sup>39</sup> Si vuole qui fare riferimento al fatto che, a differenza delle città presenti in *La stagione che verrà*, la Roma di Ida in *Dove finisce Roma* è il solo spazio urbano che incute timore e che mette in pericolo, in quanto la capitale è occupata dai tedeschi e la protagonista, staffetta partigiana, è tra gli obiettivi della caccia all'uomo. Si trova ancora, quindi, una città su cui agisce un pericoloso controllo maschile che però non viene esercitato su Ida in quanto ragazza, ma sulla totalità di quanti sono considerati oppositori, a prescindere dal genere; la caccia dei predatori (uomini) alle prede (donne) che, in molta narrativa femminile, ha come campo di battaglia lo spazio urbano, in questo caso supera l'oggettivazione della donna come preda e si combatte, invece, su un più ampio piano politico.

in Deledda, i cui personaggi femminili agiscono prevalentemente entro lo spazio domestico, cercando di ritagliarsi spazi di autonomia; così come agisce Ida che, allontanata dalla casa familiare in Sardegna, una volta giunta a Roma si adopera per riuscire a trovare, dentro casa e fuori, un autentico spazio per sé. Diversamente, *La stagione che verrà* ci porta invece alla contemporaneità e alle vite decisamente più mobili e libere della protagonista Dora e, insieme a lei, di Agata e Matteo; cambiano non solo gli spazi, ma anche il modo in cui i personaggi femminili si relazionano con essi: non più relegate entro uno spazio domestico, alle volte entro mere porzioni dello stesso, e nemmeno costrette ad abbandonarlo pur di trovare la propria strada, il proprio spazio, le protagoniste di questo romanzo superano i confini della casa e dell'isola, disegnano e poi percorrono traiettorie autonome e divergenti, si separano dagli spazi e dal nucleo degli affetti familiari per poi farvi ritorno. Un ritorno, però, che si presenta qui molto diverso dagli altri osservati nei lavori precedentemente esaminati, per i cui protagonisti 'tornare a casa' era sentito come inevitabile, come l'esito ineludibile di un percorso di distacco e di emancipazione che risulta già perdente in partenza (Soriga, 2017); in questo caso il ritorno è il frutto, ancora, di una scelta libera e consapevole da parte di chi, avendo esperito altri spazi, altre case e altre 'isole' – essendosi sentito (a) casa in molti luoghi – decide (questo è il punto chiave) di fare ritorno sull'isola e di 'ripartire dal via', in un gioco dell'oca in cui un ciclo si chiude e da cui tutto, di nuovo, riparte. Ogni ritorno pare anche un tentativo di rispondere, placandola, a quella nostalgia, a quel senso di mancanza che la lontananza da casa (da qualsiasi casa) provoca, un sentimento che 'accomuna noi sardi che viviamo fuori dall'isola [...]'. Forse è lo stesso che provano anche i giovani marocchini, bangladesi, etiopi, che

lasciano la loro terra per cercarne una dove possano vivere in un modo che sembra migliore' (Soriga 2017). E del resto, per chi – come i protagonisti del romanzo e come l'autrice stessa – si è sentito spesso a casa, in ogni angolo di mondo abitato, non è detto che il ritorno attutisca, plachi quel 'senso di lacerazione che deriva dall'amare più luoghi', nemmeno decidendo 'di tornare a vivere in Sardegna' (*ibidem*).

## IV.2 Il mare e il viaggio: lo spazio oltre l'isola

Nell'introduzione al capitolo abbiamo anticipato come il rapporto con lo spazio domestico e urbano delle protagoniste di Soriga segnali un cambiamento rispetto a quanto analizzato relativamente alle altre scrittrici, diventando indice di una maggiore consapevolezza femminile e strumento di emancipazione che, iniziato con le protagoniste di Deledda e proseguito poi con quelle di Giacobbe e Agus, trova in Soriga il suo pieno compimento. In *Dove finisce Roma*, la protagonista Ida, alla fine dell'estate del 1938, è pronta a lasciare l'isola per recarsi a Roma: vedrà e attraverserà il mare, tante volte sognato e immaginato, e conoscerà la capitale, anch'essa oggetto di conversazioni, fantasie e vagheggiamenti nelle tante sere trascorse entro l'*hortus conclusus* del cortile di casa.

Già il viaggio, quindi, insieme agli elementi che lo caratterizzano, si carica di una forte valenza simbolica che rimarca l'aspetto della transitorietà di quella tappa di vita e riflette, a sua volta, il valore formativo e di cambiamento del viaggio intrapreso, percorso di crescita della protagonista. Giunta al porto di Cagliari insieme ad Agnese, accompagnate

in treno dal padre, Ida vede il mare per la prima volta, ‘lo scuro di quel mare’ (Soriga 2012, p. 26) su cui fissa lo sguardo e per il quale ‘le veniva da ridere e da parlare da sola, dirsi mi’, oh Ida, ecco il mare’ (*ibidem*). Una reazione di stupore e di incredulità che rivela anche il timore per ciò cui l’atto stesso dell’attraversare il mare le porterà, ovvero la nuova vita a Roma, che rivela la duplicità dell’azione che la protagonista sta per intraprendere. Questa duplicità, che per prossimità si trasferisce al mare, è proprio espressa dalle due diverse reazioni della protagonista davanti a esso, la prima ‘a distanza’, e quindi sicura, della sua immaginazione, e la seconda invece reale, sorpresa e quasi spaventata davanti alla distesa d’acqua osservata al momento della partenza dal porto di Cagliari<sup>40</sup>. Nel suo lavoro *Gioco e realtà* (1971) Donald W. Winnicott, interpretando alcuni versi del poeta Tagore<sup>41</sup>, asserisce che ‘il mare è la madre e sulla riva del mare il bambino nasce’ (1971): al di là della questione specifica degli ‘oggetti transizionali’ di cui il lavoro si occupa, quello che Winnicott mette in evidenza è l’idea del mare come spazio di transitorietà, come *limen*, la cui natura è marginale e funge da tramite, da punto di partenza e al tempo stesso di arrivo, di viaggi (reali, simbolici, sognati) per chi si muove da un’isola, come i protagonisti dei romanzi qui presi in esame. E del resto, anche la connotazione del mare che per Ida è

---

<sup>40</sup> Ida comprenderà durante quel viaggio che il mare significa anche distanza, isolamento, in un modo che le sarà chiaro solo arrivata a Roma. Ma già durante quella traversata ‘aveva pensato alla scuola, alle lezioni di geografia, alle altre isole che sa sono bagnate da altri mari, [...] vicine le une alle altre si chiamano arcipelaghi, aveva pensato che dev’essere diverso stare in mezzo al mare lì, fra quelle isole che si guardano in faccia, e devono sentirsi meno sole. La solitudine era stata un pensiero che l’aveva afferrata all’improvviso, e aveva detto Agnese ho fame, entriamo’ (Soriga 2012, p. 27). Ritornano in mente gli arcipelaghi dell’omonimo romanzo della Giacobbe, anche lì emblema di un isolamento che è solo apparente, della necessità di essere isola ma di confrontarsi con gli altri facendo riferimento a quanto è comune.

<sup>41</sup> Il verso di Rabindranath Tagore in questione è ‘Sulla spiaggia di mondi senza fine, / i bambini giocano’ (Tagore 1914, p. 120).

‘scuro’ (Soriga 2012, p. 20) ne rivela la natura ambigua, che si rispecchia in quella reazione, altrettanto ambigua, di Ida di fronte allo stesso, atteggiamento che richiama anche la duplicità dell’isola, intesa come realtà e ‘metafora rassicurante perché è un territorio dai confini certi, e al tempo stesso inquietante perché troppo “ristretta” e assediata dal mare’ (Luongo e Misserville 2008, p. 10). Inoltre, la duplicità dell’insularità si riscontra anche nel suo essere:

[...] l’unione di una chiusura e di una apertura. Il mare ci circonda ed è al tempo stesso il cammino. [...] Siamo tutti sempre in questo rapporto allo stesso tempo di esclusione e di inclusione. L’interiore e l’esteriore si tengono. La nozione di frontiera [...] non è una linea di separazione, ma una relazione mobile. (Desanti in Luongo e Misserville 2008, p. 17)

Del resto, questa transitorietà che si lega al valore simbolico della costa e al motivo del viaggio, in *Dove finisce Roma* è ulteriormente marcata dalla presenza della nave, il cui forte valore abbiamo osservato anche in *Giacobbe*, e del quale abbiamo sottolineato la funzione eterotopica di casa galleggiante, insieme chiusa e ben definita nei suoi spazi, ma mobile nello spazio e temporanea. La nave è, infatti, ‘un pezzo di spazio vagante, un luogo senza luogo che vive per sé stesso, chiuso in sé, libero per certi aspetti, ma fatalmente consegnato all’infinito del mare [...]’ (Foucault 2004, pp. 27-28). Quella della nave è quindi una natura transitoria che trova espressione sia nel tempo (del viaggio) che nello spazio (della nave stessa e del mare), una natura che si riflette anche nella mescolanza che su di essa è possibile ritrovare: da un punto di vista più intimo e personale, è infatti lo spazio in



cui, per Ida, ‘l’euforia [...] del viaggio si andava mischiando a una malinconia’, quando ‘dal ponte continuava a guardare la faccia di suo babbo’ (Soriga 2012, p. 26); da un punto di vista più generale e collettivo, invece, è il luogo in cui si ritrova ‘il sardo mischiato all’italiano’, segno di un’identità – non solo linguistica – che inizia a cambiare, il luogo in cui ‘le cene portate da casa [sono] aperte e condivise’, dove ci si ritrova diversi e uguali in quel viaggio, a raccontarsi ‘tutti dove vanno e perché partono’ (*ibid.*, p. 27). E Ida, in questo contesto, in mezzo a ‘uomini che avevano donne silenziose accanto’ vorrebbe prendere la parola, parlare di sé ‘e dire io è la prima volta, sentirsene orgogliosa’ (*ibidem*); ma dal comportamento e dal sentire della giovane protagonista si evince se non completa passività e di inerzia, per lo meno un’ancora non piena padronanza delle proprie azioni e decisioni<sup>42</sup>. È quanto emerge chiaramente dal testo, nelle pagine appena menzionate:

Era voluta restare sul ponte fino a che si vedeva la terra, con il vento sulla gonna e l’umido del mare appiccicandole i capelli. [...] non si era voluta spostare, non voleva smettere di stare davanti all’isola che si allontanava (*ibid.*, p. 26)

Così come accadrà con Matteo in *La stagione che verrà*, anche qui con Ida si osserva non solo la fatica del distacco, con quello sguardo che si allunga, fisso sulla terraferma, ma

---

<sup>42</sup> Del resto, non può essere diversamente per una dodicenne che non ha scelto di lasciare la Sardegna e la sua famiglia, ma che proprio dai suoi genitori è stata allontanata da casa. La separazione è quindi subita e vissuta come trauma, rispetto al quale Ida ha ancora un atteggiamento di passività. In questo senso, Ida inizia appena a configurarsi come soggetto attivo, e ciò che in questo contesto la trattiene dal disperarsi per quanto è costretta a subire è proprio la speranza – se non ancora la ferma determinazione – a riprendere il controllo delle sue ambizioni e delle sue aspirazioni (come per quanto riguarda il desiderio di tornare a scuola e di completare il proprio percorso scolastico).

soprattutto è la terra che – ai suoi occhi – pare allontanarsi. In altre parole, attraverso sia la personificazione dell'isola sia l'insistenza sull'immobilità fisica di Ida, il passaggio qui riportato sottolinea come, in questa fase che per la protagonista è solo l'inizio di un'emancipazione forzata, la sua *agency* sia ancora limitata: non solo il desiderio di mantenere un legame visivo con l'isola, man mano che ci si allontana dalla terraferma, ma il movimento stesso è attribuito all'isola, rispetto alla quale Ida rimane appunto passiva spettatrice, nella transitorietà della mobilità della nave.

In questo contesto, dunque, la prima stanza di Ida a Roma corrisponde a quella temporanea e mobile della nave che, proprio per le sue caratteristiche e con l'illusione di un'immobilità fittizia, dilata il tempo del distacco. Del resto, a Roma, nella camera che la sorella e il cognato le hanno riservato, 'la finestra è stretta e in alto e Ida la guarda stesa sul letto, e le ricorda quella della nave su cui ha viaggiato un giorno' (*ibid.*, p. 26), a sottolineare proprio la transitorietà ma anche il valore del viaggio in nave; e non sarà pertanto casuale che il ricordo di quel viaggio durato 'un giorno intero' (*ibidem*) si riaffacci alla memoria della protagonista proprio quando prende possesso della stanza da letto nella casa romana. Il sogno di 'una stanza tutta per sé' occupa l'immaginario di Ida e la partenza dall'isola, pur contro la sua volontà, insieme al viaggio in nave e alla presa di possesso della stanzetta romana sono tutte tappe di un processo di autoaffermazione di cui la nave prima e la camera poi non sono che il preludio.

### **IV.3 Le stanze delle altre: spazi e modelli di (auto)costruzione identitaria**

Giunta a Roma nel settembre del 1938, dopo quell'estate del suo forzato trasferimento a Roma e che, più che 'un ponte sospeso tra le due parti dell'anno' (Soriga 2012, p. 21) si configura come una cesura nella sua ancora giovane esistenza, Ida viene introdotta nella comunità del quartiere attraverso la parrocchia e la scuola. Il confronto con l'altro e con l'ambiente cittadino offre a Ida la possibilità di osservare e di immedesimarsi in altri modi di essere e di vivere e in queste riflessioni gioca ancora un ruolo centrale lo spazio domestico: attraverso le nuove amicizie, soprattutto femminili, e la frequentazione delle loro case, la protagonista giunge a comprendere come esse possano racchiudere e rispecchiare modelli individuali e familiari anche molto diversi da quelli esperiti sino a quel momento. Entrare nelle case altrui e osservare gli altri significa, quindi, gettare lo sguardo su sé stessi e sulle diverse possibilità di essere.

Così accade con Rita, con la quale stringe un'amicizia forte e solida e insieme alla quale esplora il quartiere di Centocelle in cui vivono e nella cui casa 'sembrava che fossero sempre allegri, si facevano delle risate, ogni volta, per delle sciocchezze. Anche sui maschi, per esempio, Rita e sua madre scherzavano in un modo che lei non credeva possibile' (Soriga 2012, p. 37): entrare nelle case degli altri, a Roma, dispiega agli occhi di Ida dinamiche e atmosfere familiari molto diverse da quelle che aveva potuto osservare sino ad allora e che si limitavano fondamentalmente alla sua famiglia e a quella, appena costituita, di sua sorella Agnese e di Francesco. Sono diverse, in altre parole, le dinamiche (anche e soprattutto di potere) che al loro interno agiscono e che, attribuendole ruoli

diversi, le concedono specularmente diversi spazi anche dentro casa. Fondamentale per Ida sarà, dunque, l'amicizia con Micol, una sintonia immediata attraverso un gioco di sguardi che 'per un momento si erano specchiati' (*ibid.*, p. 65); Ida viene invitata a casa sua e vive 'tutta l'emozione del trovarsi, del capirsi' (*ibidem*) e quando Micol la invita ad andare in camera sua:

[...] la stanza era d'oro di luce filtrata da tende piccole e bianche, i mobili di legno chiaro, la cassettera, lo specchio, il lavamani laccato di bianco, i quaderni, le pantofole, il pettine e i profumi, e farfalle dappertutto, di stoffa appese ai muri, dipinte sul legno, sui dorsi dei quaderni, sul manico del pettine. Sulla parete sinistra una libreria larga e un po' bassa, e i libri dentro sono tutti i tuoi? Li hai letti tutti? C'erano libri mai visti, autori sconosciuti, altri conosciuti ma mai letti e Micol andava sicura verso lo scaffale e ne tirava fuori uno, poi un altro, e ne accumulava un mucchietto su una sedia [...] (*ibidem*)

L'attenzione per i dettagli ricorda la minuziosità e l'incanto delle descrizioni domestiche della protagonista di *Cosima* di Deledda: l'atmosfera luminosa, quasi fiabesca della stanza incanta Ida in quanto rappresenta ai suoi occhi il desiderio e la possibilità di essere (come) Micol: non solo la luce inebriante e i colori chiari che vi prevalgono, ma soprattutto le farfalle – presenti dappertutto – segnalano e sottolineano il percorso in divenire di Ida, il suo cambiare pelle nel momento di passaggio che il trasferimento a Roma ha costituito e che le ha aperto la possibilità di maturare nuove aspirazioni identitarie, che si formano anche attraverso l'esperire (anche temporaneamente) gli spazi degli altri. Micol è simile a Ida ed entrambe sperimentano il pregiudizio e l'emarginazione: ebrea la prima –

vittima delle leggi razziali, ormai in vigore – un’immigrata la seconda, la ‘sardignola’ spesso schernita per il suo accento, le due amiche condividono sogni e ambizioni, come le loro conversazioni rivelano:

E di discorsi su se stesse e sui libri e sulla libertà, parlavano spesso della libertà, di cosa poteva significare per due ragazze come loro, nei libri che leggevano, nelle pagine di storia, erano gli uomini, quasi sempre, a viaggiare per il mondo fare scrivere pensare, ma Grazia Deledda, diceva Ida, e Jane Austen e Sibilla Aleramo, diceva Micol, e Eleonora Duse, e tu cosa farai cosa possiamo fare noi per essere libere davvero, ma quelle sono eccezioni Micol, non sono mica normali, e noi non possiamo essere delle eccezioni, Ida? Io voglio essere un’eccezione. (*ibid.*, p. 68)

Ida e Micol misurano le proprie ambizioni sul metro dei loro modelli letterari e artistici di riferimento. Sono, allora, Grazia Deledda e Sibilla Aleramo (pseudonimo di Rina Marta Felicina Faccio, 1876-1960), in ambito italiano, Jane Austen (1775-1817) in ambito internazionale, a fungere da modello (femminile, prima ancora che letterario), da meta di arrivo per i propri sogni. Artiste e quindi ‘non normali’, delle vere e proprie ‘eccezioni’ (*ibidem*), agli occhi di Ida, nel senso che non appaiono conformi al canone di comportamento e di vita che vede invece valere nell’ambiente che la circonda, soprattutto quello familiare. E quindi, davanti ai tentennamenti di Ida che ancora non osa nemmeno pensare di poter ambire a tanto, la domanda da parte di Micol sul ‘poter essere’ o meno, e a concludere il vagheggiamento l’asserzione, forte e perentoria, del ‘io voglio essere un’eccezione’, così definitiva e risoluta nell’uso del pronome personale di prima persona e in quel ‘volere’ coniugato all’indicativo, che non lascia spazio alla possibilità di un

condizionale, ma che si propone come risoluzione definitiva riguardo all'autorealizzazione e alla definizione di sé. Del resto, lo spazio domestico di Micol mostra a Ida la presenza di dinamiche nuove in ambito familiare, e la protagonista si rende subito conto che la sua amica vive una condizione insolita, con la madre 'che ha una stanza dove dorme da sola' ed il padre che 'sta fuori tutto il giorno' e 'torna per la cena', in un'atmosfera di casa in cui si mangia 'in silenzio guardando dentro i piatti' (*ibid.*, pp. 65-66).

In questo gioco di rimandi, in cui Ida pensa a Micol e a sé stessa proprio 'come [ad] uno specchio', non smette comunque di sentirsi diversa dall'amica, sentendo 'da qualche parte infondo una cosa scura a ricordarle quanto erano diverse' e ammettendo, non senza disagio che 'quei discorsi [...] non so se poi davvero ce la faccio, io, la libertà le eccezioni e tutto il resto, per te è un'altra cosa' (*ibid.*, pp. 68-69). Quella 'cosa scura' che sembra essersi depositata nell'animo di Ida, come un macigno, quando – durante il primo dei pomeriggi trascorsi a casa di Micol – conosce:

una ragazza che avrà avuto la sua età, gli stessi capelli neri, la stessa pelle verde oliva. Si erano guardate mentre diceva signora ho finito, se non le serve altro me ne vado, e lo diceva con un accento che era il suo. Anch'io sono sarda, le aveva detto Ida, e avevano iniziato a parlare nella loro lingua fitte fitte, Benedetta si chiamava, come una delle sue sorelle [...] (*ibid.*, p. 66)

Ida vorrebbe essere (come) Micol, con le sue stesse opportunità e ambizioni, e con la sua determinazione, ma in realtà è in Benedetta che si riconosce, in quell'identità linguistica che condividono e che le rende affascinanti, 'con quel parlare oscuro', e quel

nome che è lo stesso di una delle sue sorelle rimaste in Sardegna che le risveglia una nostalgia dolorosa e destabilizzante, ‘una cosa oscura’, appunto, che le impedisce – tirandola indietro – di vedersi diversa da ciò che è, che percepisce come limite impossibile da superare. Questo passaggio, insieme al precedente già citato, chiarisce quanto la protagonista si trovi in un momento di passaggio, in una fase intermedia della sua esistenza e della sua crescita personale in cui l’Ida del passato, quella rappresentata da Benedetta, la riporta in Sardegna e alla sua vita precedente, mentre quella possibile, auspicabile nel futuro, rappresentata da Micol, ancora fatica a farsi spazio nelle prospettive personali della protagonista. Stretta nel mezzo tra un’immagine di sé che le è stata strappata di dosso con il suo allontanamento dall’isola e quella del futuro, ancora da costruire e per cui il modello di riferimento è incerto, Ida non sente forse di volere, certamente non di potere essere diversa da come è, non sente di poter smettere di sentirsi – almeno a momenti – fuori posto, per tornare in un ambito spaziale, perché non ha mai dismesso l’abito delle sue origini e la sua partenza dalla casa e da quel contesto culturale non è stata una scelta ma un’imposizione.

#### **IV.4 Roma vissuta: il rapporto con lo spazio urbano della capitale.**

Nei paragrafi precedenti abbiamo potuto osservare l’importanza che gli spazi fisici del romanzo assumono nella costruzione identitaria della protagonista. Non solo la casa dell’infanzia in Sardegna, la stanza-galleggiante sulla nave nella traversata verso il

continente e, giunta qui, la stanza nell'abitazione di Agnese e Francesco, ma anche lo spazio urbano di Roma ha un ruolo cruciale nella definizione dell'identità e degli orizzonti di Ida. Questo perché, come rileva anche Simona Storchi:

The reality of cities is negotiated by imagining the city. The city is therefore at the same time both a real and an imagined space, and the creative negotiation of the urban environment produces a different space, a metaphorical city that slips into the clear and readable text of the planned and readable city (Storchi 2013, p.16)

In altre parole, come già Cosima di Deledda era stata capace di plasmare la realtà attorno a sé grazie alla forza dell'immaginazione, che le aveva consentito di proiettarsi in un futuro diverso, così Ida fantastica sul suo futuro a Roma visualizzando sé stessa negli spazi della capitale. Già il titolo del romanzo, con il suo riferimento ai confini dello spazio cittadino, sottolinea la rilevanza che il suo immaginario prima e il rapporto con la città dopo assume nel percorso personale di crescita della protagonista. Roma immaginata entra infatti nell'orizzonte della protagonista prima di tutto indirettamente, attraverso i racconti della sorella Agnese che, dopo aver sposato Francesco, lo segue nella capitale dove ha trovato lavoro presso il ministero. La capitale si configura dapprima come lo spazio di un desiderio, dove la giovane protagonista ambienta sogni e ambizioni; Ida infatti, 'nella camera che divideva con le sorelle piccole' (Soriga 2012, p.29), fantastica su 'come sarebbe stata Roma, come sarebbe stata lei da grande' (*ibidem*): se a Ida bambina, che condivide la stanza con le sorelle minori, corrisponde concretamente una piccola porzione di uno spazio fisico già limitato, al pensiero di sé adulta corrisponde invece – nella sua



immaginazione – lo spazio ampio della città di Roma. Riflettendo un immaginario legato alla capitale che, come abbiamo già osservato, presenta comunque forti echi deleddiani, qui Roma non è tanto ‘la Gerusalemme dell’arte’ (Deledda 2004, p. 62), quanto piuttosto la città in cui ‘Ida vedeva la storia, e immaginava storie’ (Soriga 2012, p. 16). Rispetto alla Sardegna che spesso se ne è sentita esclusa ed emarginata, la capitale si presenta invece – nell’immaginario e nei ragionamenti della protagonista – come il luogo in cui si è svolta e ancora si svolge la storia: nella città dove ‘l’acquedotto, le pareti alte di secoli, la emozionava e le faceva ricordare che era a Roma, a Roma che è qui che c’è stata la storia’ (*ibid.*, p. 31), Ida ‘immaginava storie’ spinta dal desiderio e dalla forza di ritagliarsi uno spazio d’azione che fosse ampio quanto le sue aspirazioni. Così, la Roma immaginata dal luogo sicuro della casa d’infanzia, quella ‘casa piccola, a due piani, con un po’ di terra dietro, galline e alberi da frutto, la stalla dell’asino sul retro’ (*ibid.*, p.15) diventa il luogo che incanta Ida nei racconti della sorella, sino a essere la città in cui ‘da subito tutto è diverso’ (*ibid.*, p.25) e che apre davanti ai suoi occhi la Storia e le opportunità di crescita che le erano state negate a casa. Riprendendo quindi il concetto espresso da Storchi, la protagonista ‘si immaginava come sarebbe stata Roma, come sarebbe stata lei da grande’ (*ibid.*, p.29) sino a giungere a quella città in cui matura un’altra identità e un nuovo ruolo, tanto da assumere un nuovo nome, Maria, sotto il quale opera come staffetta partigiana. Sarà dunque nello spazio romano che Ida accede a una nuova sé, anche attraverso quanto le era stato precluso in Sardegna, *in primis* la possibilità di avere uno spazio tutto per sé, anche per studiare:

[...] per la prima volta, Ida ha una stanza tutta per sé [...]. Nella stanza c'è anche un tavolino e ci mette sopra il quaderno che ha portato e il libro che le ha dato in premio il professore per una gara di lettura a scuola, e ricorda un attimo il suo viso, un attimo sorride e si commuove. (*ibid.*, p.25)

Ancora una volta, lo spazio prima immaginato e poi concreto accompagna la crescita della protagonista, offrendole opportunità che le erano prima precluse. Come già osservato sia in Deledda che in Agus, prendere possesso dello spazio significa, per la donna, accedere a nuove possibilità. E nella stessa ottica Ida si relaziona anche con la città: imparare a conoscere Roma e a muoversi al suo interno, significa per la protagonista reclamare il proprio diritto ad agire e controllare uno spazio che è altro da quello limitato e limitante della casa. Questo perché, come sottolinea ancora Storchi, 'the interaction between the public and the private in their spatial connotation is paramount to women's appropriation of their inner self and allows for a mediation between their own interiorised concept of femininity and a more liveable sense of identity' (Storchi 2013, p. 16): in questo senso si leggono, dunque, le nostre osservazioni sul rapporto delle protagoniste con lo spazio pubblico, esterno alla casa, e su come questo rapporto si sia evoluto trasversalmente alle autrici qui prese in esame, mostrando una sempre maggiore apertura verso l'esterno e, quindi, verso la ricerca del sé autentico. Conoscere la capitale concede a Ida 'una specie di libertà' (Soriga 2012, p. 61), 'il centro di Roma la emozionava e la commuoveva', la lusingava 'che qualcuno, lì, la riconoscesse, sapesse che anche lei viveva in quella città grande e piena' e la bellezza del 'cielo di Roma a novembre, con i colori che cambiavano e brillavano come uno scialle dei giorni di festa, [...] le ricadeva lieve sulle spalle a darle

quiete, quando era piena di fastidio [...]’<sup>43</sup> (*ibid.*, p. 62). Il ritratto di Roma che scaturisce dalle riflessioni di Ida non è certo quello di una città ostile, che respinge; al contrario, emerge una città che si lascia scoprire e conoscere, nelle sue botteghe di quartiere, nelle fontane, nell’intrico di vie e piazze sino alle sue grotte, che le offrono prima spazio per i sogni e i giochi di bambine con Rita, poi rifugio per nascondersi dai Tedeschi. Una Roma a tratti anche materna, col suo cielo che – come uno scialle – si posa sulle spalle di Ida a placarne l’animo inquieto quando le cose non vanno, configurandosi, quindi, non come uno spazio ostile, ma con quei caratteri di protezione e intimità tipici della casa, spazio amato (Bachelard 2015, p. 26) e in cui va a spegnersi quella sua connotazione ‘maschile’ di associazione al potere. Così, per Ida, Roma si presenta senza limiti, una città che la protagonista esplora e domina, di cui ha imparato ‘le strade [...] in un modo che ancora non ci crede’ (Soriga 2012, p. 140).

#### **IV.5 Lo spazio frammentato come necessità generazionale.**

In un’intervista rilasciata a Luciano Piras, autore del blog letterario @*ddurudduru*, Paola Soriga ha parlato in maniera esplicita della scrittura di *La stagione che verrà* come della risposta a ‘la necessità, più che il desiderio, di provare a raccontare il nostro tempo’ (Soriga 2015). Se *Dove finisce Roma* si pone come il racconto di un ‘percorso di ricerca di una

---

<sup>43</sup> Un vero e proprio passo parallelo si trova in *La stagione che verrà*, nelle riflessioni di Agata su Pavia, dove si trasferisce per studiare medicina, senza sapere che – come Roma per Ida – ‘l’avrebbe avvolta con il suo scialle grigio e l’avrebbe tenuta stretta a sé, fra le torri e il fiume, la polenta e la torta paradiso’ (Soriga 2012, p. 22).

libertà individuale' che si intreccia con 'quello di una libertà collettiva' (*ibidem*), nel contesto storico del secondo conflitto mondiale, con questa seconda opera, invece, l'autrice consegna al lettore un romanzo che è tanto intimo quanto corale: è una storia personale, molto vicina alle vicende biografiche dell'autrice per le ambientazioni fisiche e geografiche, ma è anche la storia di una generazione, la sua, caratterizzata da una precarietà che coinvolge tutte le sfere del vivere: dal lavoro agli affetti, dagli spazi occupati all'idea stessa di identità, è una generazione i cui protagonisti 'arrivano sempre alla soglia del traguardo senza raggiungerlo' (*ibidem*). In un romanzo in cui si alternano dialoghi e monologhi, la narrazione in terza e quella in prima persona per voce di Dora, *La stagione che verrà* è il racconto di 'una generazione il cui futuro è stato rinchiuso nel puro privato' (*ibidem*) e, aggiungerei, nel presente: in questo senso, infatti, che si può parlare dei tre protagonisti, ma soprattutto di Dora e in misura minore di Agata, come particolarmente legati al contingente. Questo implica l'osservazione della donna in quanto 'soggetto incarnato', ovvero l'osservare facendo attenzione a 'l'unicità dell'essere umano – della donna – la sua contingenza, la sua imprevedibilità, il suo legame con il *qui e ora*' (Onnis e Spinelli 2018, p. 12). Ripiegati nell'interiorità del proprio vissuto, tutti i personaggi vivono nello spazio della propria vita, della propria interiorità: in questo senso, gli spazi del vissuto – sia quello pubblico della città e dei suoi luoghi, sede di incontri e conoscenze, che quello privato della casa – giocano ancora una volta un ruolo importante in quanto sono lo scenario in cui l'*agency* femminile agisce anche su questo piano del privato. Alla solidità certamente soffocante e claustrofobica dei contesti in cui operano le protagoniste di Deledda e Giacobbe – ben evidenziata, come abbiamo visto, dall'insistenza sugli spazi di confine che

la loro narrativa presenta – corrisponde, in Soriga, un ampliamento (anche spaziale) degli orizzonti femminili, insieme al racconto della frammentarietà delle esistenze di una generazione di donne che sostituisce i limiti e i vincoli alla precarietà di spazi e affetti, come vedremo. Nella ciclica scomposizione e ricomposizione delle loro esistenze, di nuovo lo spazio del vissuto gioca per le protagoniste un ruolo fondamentale, in cui i traslochi di città in città, di casa in casa, scandiscono le esistenze dei protagonisti, le loro relazioni e prospettive. Proprio in questo senso la ‘frammentazione’, come l’autrice stessa ha indicato, è parola chiave per la lettura di *La stagione che verrà*: privi di quella stabilità che aveva caratterizzato le figure femminili di Deledda e Giacobbe<sup>44</sup>, corrispondente alla generazione dei genitori di dora, Agata e Matteo, questi ultimi vivono in cerca di piccoli traguardi – mai definitivi – che possano offrire qualche sicurezza nella forma di un temporaneo approdo.

La prospettiva spaziale, dunque, acquisisce un ruolo cruciale e, in maniera solo apparentemente contraddittoria, si amplia e si restringe allo stesso tempo: se infatti da un punto di vista geografico gli orizzonti delle possibilità si ampliano, travalicando l’isola e diventando globali – come le esperienze dei protagonisti di Soriga mostrano – nel privato, invece, l’orizzonte si riduce, diviene più limitato, frammentato, come rappresenta bene l’appartamento condiviso, di cui si ha in uso esclusivo la sola stanza da letto. Una

---

<sup>44</sup> In questo senso il divario tra le generazioni appare già chiaro anche all’interno dello stesso romanzo: basti pensare ad Agata e alla figura della madre, con il suo attaccamento alla casa, ai genitori di Matteo e alla loro attività commerciale che faticano a lasciar andare anche quando non rende più, tutto nella stessa città in cui sono cresciuti, hanno messo su famiglia e hanno trascorso la loro intera esistenza. E così anche nei romanzi della Deledda e della Giacobbe, dove quanti tra i personaggi varcano il mare si caricano di un’aura quasi leggendaria, per aver scoperto cosa si nasconde, come funziona la vita lì ‘in continente’.

generazione di cittadini e cittadine del mondo, quella di *La stagione che verrà*, per la quale se non è più possibile prendere in considerazione geografie variamente limitate nello spazio e limitanti nell'agire individuale dei personaggi, li costringe però a vivere in una prospettiva 'micro' quale quella di una stanza in un appartamento condiviso. A questo si accompagna anche il superamento di quelle differenziazioni di genere nell'accesso e nel controllo dello spazio, che avevamo osservato nei lavori di Deledda e Giacobbe, precedentemente esaminati: Dora, Agata e Matteo condividono esperienze simili in luoghi simili, le loro esistenze si incrociano e si intrecciano, per poi convergere geograficamente sull'isola, a vivere insieme nella stessa casa, col desiderio e la nostalgia, ma anche col timore di un radicamento che la loro generazione non conosce. Tutti hanno lasciato la Sardegna, per ragioni e con obiettivi diversi<sup>45</sup>, così che per tutti il movimento, il cambiamento, lo spostarsi da una casa all'altra, da una città all'altra, da un paese all'altro, hanno caratterizzato le loro vite per quasi vent'anni. Sono chiare, in questo senso, le parole di Matteo:

Si chiede, collegando i pensieri, la voglia di andar via, a sedici, diciassette anni, da dove mi veniva? Quando si ripeteva dentro la testa che la vita è altrove, ovunque ma non sull'isola, dall'altra parte del mare. Si ricorda di Ruggero Gunale nel *Quinto passo è l'addio*, che, bocca

---

<sup>45</sup> Dora lascia l'amatissima Alghero per Calella, cittadina costiera vicino a Barcellona (che per le affinità storiche, culturali e linguistiche risulta il 'doppio' catalano della cittadina sarda), dove i suoi genitori decidono di trasferirsi a cercare fortuna nel settore balneare, quando lei è ancora quindicenne. Agata sa che vuole studiare medicina e l'esperienza di una compaesana poco più grande convince lei e la sua famiglia che sia possibile farlo egregiamente solo a Pavia. Matteo in realtà non vorrebbe lasciare Cagliari, ma lascia la Sardegna dopo che sua sorella si trasferisce a Londra.

aperta alle mosche, guarda Cagliari scomparire poco a poco, mentre la nave lascia il porto (Soriga 2015, p.113)

E poi ancora, una ventina di pagine più avanti:

La memoria non ha spiegazione, non hanno più valore le cose che ricorda di quelle che ha dimenticato. [...] il senso della Storia che, secondo lui, nell'isola non c'era, studiavi anno dopo anno e la Sardegna non c'era mai, nei libri, invece in continente già dai pullman vedevi i castelli medievali (*ibid.*, p. 133)

La prospettiva di Matteo, attraverso anche il riferimento all'opera di Atzeni, è chiara: Matteo ha fatto sua, ha introiettato la supposta limitatezza dell'isola che secoli di negazione di cultura e identità locale hanno prodotto. Questo ha quindi avuto ripercussioni non solo nella percezione della propria terra-madre, ma anche nel rapporto con la stessa, nei confronti del quale i protagonisti maturano – con intensità ed esiti diversi – una relazione che, se non di odio-amore, è per lo meno ambivalente. Scrive Demuro nell'introduzione a Rudas (2004) che 'nel pensiero psicoanalitico questo attaccamento alla Sardegna in via al luogo originario materno, al primo attaccamento del bambino alla propria madre, alla quale è simbolicamente omologabile la patria, la terra, la casa, secondo complesse relazioni oggettuali appartenenti alle prime fasi della vita' (2004, p. 22)<sup>46</sup>; continua poi Rudas,

---

<sup>46</sup> In questo senso, si è già evidenziato in diverse occasioni come in pressoché tutti i romanzi esaminati nel presente lavoro riportino rappresentazioni del rapporto madre-figlio/a piuttosto complesse e difficili. Pur non trattandosi dell'obiettivo del presente lavoro, è importante tenere presente tale prospettiva 'per estensione', in quanto transitivamente applicabile – attraverso il tramite psicoanalitico delineato dalla Rudas – anche al rapporto con lo spazio-isola, con l'isola-casa.

affermando che ‘i personaggi della narrativa sarda avanzano nudi e dolenti alla perenne ricerca della propria nascita, delle proprie origini, della propria identità. [...] Le figure della narrativa sarda, pur specificamente connotate e pur esprimendo un forte desiderio di appartenenza, sembrano invece rimanere esiliate nella loro terra ed essere estranee nella propria casa. [...] pervase da una coscienza nostalgica che ho definito “immobile” (2004, p. 57). Quanto qui riportato è applicabile anche a questo romanzo: certo, la prospettiva globale assunta dagli spostamenti e dagli orizzonti individuali è un elemento di novità rispetto ai lavori presi in esame da Rudas nel lavoro citato; ma quel senso di ricerca costante, quel desiderio di appartenenza, la nostalgia che diventa ‘mobile’, una nostalgia ‘con viaggio’, anziché ‘senza viaggio’ (Rudas 2004, p. 57), che si sposta più sul piano temporale delle esistenze individuali che su quello spaziale degli spostamenti, sono tutti tratti riconoscibili anche nei protagonisti di Soriga. In altri termini, se fino a solo un cinquantennio prima, come i lavori di Deledda e Giacobbe dimostrano, era lo spazio domestico a essere percepito come oppressivo, come confine in negativo che era necessario superare per raggiungere l’emancipazione, per autorealizzarsi, ora è invece la casa-isola che si sente di dover lasciare, in un’opposizione locale-globale che – per Matteo almeno – non ha ancora trovato pacificazione. Pertanto, la percezione dello spazio e dei suoi limiti – reali o presunti che siano, temporali o permanenti – spinge a cercare (di realizzare) altrove le proprie ambizioni e i propri desideri: che siano le città del continente, o quelle europee o extra europee come Berlino, Barcellona, Rio, Napoli o Londra, si può essere ovunque e sentire la nostalgia dei luoghi dove ‘non siamo’, nella stessa maniera in



cui ci si può ‘sentire a casa’ ovunque, a prescindere dal luogo in cui ci troviamo. È ciò che emerge, a più riprese, soprattutto dalle riflessioni di Dora:

Certi giorni Barcellona le manca. Certi giorni le manca tutto, in realtà, le manca Barcellona, le manca Rio, le manca Pavia. [...] Eppure, Cagliari con i suoi colli, il porto, i capperi sulle mura di Castello, la conquista e le apre il cuore (Soriga 2015, p. 37).

In questo modo, in questa precarietà, anche lo spazio – ampiamente inteso – viene vissuto, a un tempo, con più leggerezza e intensità: è la leggerezza di chi sa che un radicarsi negli spazi del vivere non gli è concesso, ma vi è anche una maggiore intensità proprio perché il carattere di temporaneità delle loro vite li costringe a vagliare cosa tenere con sé e cosa no. Significative, a questo proposito, le valigie di Agata, che in partenza per Pavia dove studierà medicina:

aveva preparato una valigia enorme, in cui non sapeva cosa mettere, cosa portarsi, cosa lasciare. A lungo le era sembrato di aver due vite parallele, la nuova e la vecchia, a lungo non aveva capito come conciliarle. [...] quando aveva lasciato il collegio, sei anni dopo, il trasloco verso il nuovo appartamento era stato facile e veloce, le cose da portare via più o meno erano le stesse (*ibid.*, p. 27).

Il ‘portare con sé’ non è concesso, nessun bagaglio di troppo è consentito; quello che è rimane è la possibilità di portare ‘dentro di sé’, ‘con sé’, il bagaglio emotivo delle esperienze maturate, con ‘scritte sul corpo le tracce di tutte le persone che ho conosciuto,

così come in tutte loro c'è un pezzetto di me e di tutte le altre che hanno conosciuto, delle città e delle case che hanno abitato' (*ibid.*, p. 150). È un romanzo sull'appartenenza e sull'identità, concetti che qui appaiono quanto mai fluidi e mutevoli, rinegoziati e rimodulati, come sono, a ogni trasloco, e in questo anche gli spazi, soprattutto gli spazi, giocano un ruolo fondamentale. Dora parla per tutti loro – e del resto è la sua la voce narrante – quando, in apertura del romanzo, afferma di essere 'tutte le persone' conosciute, 'tutte le storie' ascoltate e tutte 'le case e le città' in cui ha vissuto: l'identità non è una e non è precostituita, è un puzzle che ci si costruisce addosso con i pezzi degli affetti, delle esperienze e dei luoghi vissuti, mattoncini esistenziali (o 'le macerie da ricostruire', nelle parole di Matteo) che si assemblano, si scambiano e poi si scompongono di nuovo, in una circolarità che è un altro dei motivi centrali del romanzo.

La precarietà e la mobilità – intese in senso lato – sono dunque caratteristiche di una generazione, quella dei tre protagonisti e dell'autrice stessa, perennemente alla ricerca di qualcosa, desiderosa di trovare una stabilità dalla quale si è, allo stesso tempo, intimoriti. Per comprendere meglio questo aspetto che accomuna tutti i protagonisti del romanzo, basta ritornare a due punti chiave dello stesso, rappresentati dalle prime e dalle ultime pagine. In quello che per Dora è un rientro in Sardegna, mentre si prepara a raggiungere Cagliari da Alghero – dove aveva vissuto sino ai quindici anni – la protagonista, preoccupata dall'aver pochi riferimenti in termini di amicizie nel capoluogo 'per rassicurarsi [...] si ripete che non deve essere per sempre' (Soriga 2015, p. 7). Al termine della narrazione, quando Dora, Agata e Matteo sono finalmente tutti a Cagliari, pronti a iniziare nuovi capitoli nelle loro esistenze, in una serata in cui dal Bastione 'si affacciano al

parapetto, a guardare il golfo’, uno stormo di fenicotteri passa sopra le loro teste. A Dora che osserva come i volatili stiano probabilmente migrando, Matteo risponde che ‘no, non migrano, i fenicotteri di Cagliari, vanno da uno stagno all’altro, ma non più lontano, uccelli migratori diventati stanziali, si vede che si sono trovati bene. [...] Magari facciamo come loro, che ci troviamo bene e rimaniamo qui’ (*ibid.*, pp. 151-152). È chiaro, da questi due passaggi, che in questi ragazzi e nella loro intera generazione convivono insieme un desiderio di radicamento e il timore nei confronti dello stesso, in costante ricerca – come sono – del loro stagno, del loro approdo, un orizzonte definito e definitivo che però il tempo presente continua a spostare. Si tratta, come sottolinea Simonetta Sanna, dell’espressione di una modernità che – avvertita già dalla sensibilità di Deledda – riconosce che anche nella comunità sarda ‘i diritti appartengono al singolo’ (Sanna 2008, p. 10) e che, nella contemporaneità, ‘l’isola finisce per somigliare a tutte le periferie del mondo’ (*ibid.*, p. 11) e così i suoi giovani e le loro esperienze.

Tutti questi aspetti si riflettono, ancora una volta, nel rapporto che i protagonisti intrattengono con le case della vita adulta, quelle – per intenderci – abitate e vissute a partire dagli anni dell’università, dopo aver lasciato le case paterne. In questo senso, uno dei primi elementi che è necessario tenere in considerazione è il superamento della tradizionale corrispondenza tra nucleo familiare e unità abitativa: così come già avevamo osservato a proposito dei romanzi di Agus, i legami di sangue non sono più criterio esclusivo per la coabitazione, in quanto a essi si sostituiscono legami d’elezione o ancora, più semplicemente, la casualità che mette sotto lo stesso tetto di un appartamento condiviso dei perfetti sconosciuti. Alla comunità familiare che occupa tradizionalmente

un'unica casa di famiglia, si sostituiscono diverse individualità tenute insieme dalla condivisione di uno spazio, quello domestico, all'interno del quale è solo la propria stanza da letto a rimanere come luogo esclusivo, privato e realmente proprio, in cui abitare e in cui costruire il proprio nido, mettendo insieme oggetti vari, reperti della vita e dei luoghi vissuti sino ad allora.

E in quest'ottica anche lo spazio fisico e geografico, soprattutto della stanza, ma anche della casa, della città e dell'isola stessa, diventano la pelle che via via si cambia, che fissità non ne viene concessa in questa ciclicità esistenziale, in questo attendere sempre una nuova fase. Soprattutto la stanza, il microcosmo domestico della camera da letto, unico spazio 'esclusivo' delle case condivise in cui i protagonisti vivono, diventa centrale, luogo di sintesi di tutte le esperienze di vita che – lungi dal rimanere isolate e circoscritte entro le mura della casa d'infanzia, in Sardegna – si integrano tra di loro. Così leggiamo, ad esempio, le parole di Dora, quando parla di uno dei suoi appartamenti a Barcellona:

Nel frattempo, aveva trovato l'appartamento del carrer Ample e la sua camera le sembrava che fosse sua da sempre [...]. Sul grande comò di legno aveva steso una stoffa comprata al mercato di Torino per due euro e le collane e il gatto porta anelli che le aveva regalato suo padre per Natale. Le piaceva vedere le cose vecchie che si mischiavano alle nuove, cambiavano il perché o se lo scordavano. (Soriga 2015, p. 128)

Lo spazio della stanza vede mischiarsi oggetti che provengono a loro volta da luoghi e momenti diversi; 'le cose vecchie' finiscono insieme alle nuove e ogni cosa assume un

nuovo significato, si carica di un valore diverso rispetto a quello originario. La camera nell'appartamento di Barcellona, la stoffa acquistata a Torino, il regalo di Natale dalla Sardegna, tutto contribuisce a far sì che quella stanza, quel frammento di casa, a Dora, sembri 'sua da sempre'. Se alla luce di quanto appena osservato, pensiamo alla casa della nonna di Dora, in Sardegna, 'quella casa grande, dove niente veniva cambiato o buttato da quando si ricorda' (*ibid.*, p. 8), e insieme a esso al già citato riferimento alla casa di Alghero, dove la madre della protagonista si è liberata di tutto quanto riteneva superfluo, ci troviamo di fronte a tre generazioni di donne che vivono lo spazio domestico non solo secondo inclinazioni personali ma anche seguendo le necessità delle diverse epoche in cui vivono. Lo stesso discorso vale anche per Agata, altra protagonista femminile del romanzo, alla quale, nel collegio di Pavia dove si reca per studiare medicina '[...] avevano dato una delle stanze grandi, perché veniva da lontano, l'aveva un po' arredata con le sue foto, un pupazzo che le aveva regalato Daniele, la copertina all'uncinetto fatta da sua madre' (*ibid.*, p. 27). La stanza, per lei che viene da lontano e che non tornerà spesso a casa, deve essere più comoda, ma il suo carattere di abitazione temporanea comunque non consente ad Agata di accumulare al suo interno troppi oggetti; così, alla fine del corso di studi, non porta via con sé più di quanto avesse già al suo arrivo. Eppure, il desiderio di sentirsi a casa, ovunque si trovi, c'è sempre stato anche in quegli anni, e Agata ha cercato di soddisfarlo dapprima grazie ad Alessandro, il suo ex ragazzo, dalla cui famiglia 'si era sentita adottata [...], o aveva voluto sentirsi così, aveva bisogno di una casa, di un pranzo della domenica, di una madre, magari' (*ibid.*, p. 21). Poi, da specializzanda, attraverso una 'casa sua a Pavia' (*ibid.*, p. 57):

Le piaceva però questa casa, la camera da letto grande con il tetto spiovente e una finestrella piccola che incorniciava la cupola del duomo. Le piaceva nonostante, d'estate, le zanzare, che guardava attaccarsi alla zanzariera sopra il letto, nonostante, d'inverno, la mattina le coperte fossero impregnate dell'umido che ricopriva tutto, nonostante la minuscola vasca da bagno con il gradino e il lavello per i piatti troppo piccolo [...]. Aveva bisogno di occuparsi di una casa e ora lo faceva e imparava a gestire le bollette, la spesa e le pulizie, le cose quotidiane (*ibid.*, pp. 57-58)

Nella nuova casa di Pavia in cui vive da specializzanda, Agata può soddisfare quel 'bisogno di occuparsi di una casa'<sup>47</sup>, di diventare adulta e responsabile attraverso la gestione della quotidianità legata proprio allo spazio dell'abitare, ed è questo che le consente di sentirsi a casa, superando anche i diversi 'nonostante' di tipo pratico. Sia per Dora che per Agata il 'sentirsi a casa' prescinde dalla concreta estetica o dalla comodità della stessa e, quindi, dal suo spazio fisico. Il radicamento o meno nei confronti dell'abitazione diventa quindi il riflesso di uno stato interiore di (in)soddisfazione per chi, come i protagonisti del romanzo non ha modo di ancorarsi in maniera permanente allo spazio-casa e si trova costantemente a dover rinegoziare il rapporto con lo stesso.

---

<sup>47</sup> Così come per Dora, anche per Agata il cambiare casa corrisponde un po' a cambiare vita; da qui appunto la reticenza a lasciar andare la casa di Pavia definitivamente, anche dopo aver deciso di trasferirsi a Cagliari con Dora e Matteo. Così, infatti, si interpretano le sue parole, quando richiama alla memoria le telefonate (un po' di circostanza) con la madre in Sardegna, quando la rassicura, appunto 'che la casa di Pavia non la lascerà, ci va a stare una studentessa amica di amici, finché lei non c'è' (2015, p. 10). Sembra qui emergere, tra Agata e la madre, anche una differenza generazionale nel rapporto con la casa stessa, intesa appunto come espressione di una stabilità di vita – quella raggiunta da Agata a Pavia – la cui messa in discussione col trasferimento a Cagliari sembra destare preoccupazioni nella madre della protagonista. Così la gradualità del distacco, attuata attraverso la studentessa che occupa solo temporaneamente la casa di Agata, sembra placare le preoccupazioni di entrambe riguardo alla scelta di vita della protagonista.

Questo non significa che la casa abbia perso del tutto il suo valore di *status symbol*, o che il desiderio – come per Agata – di una casa tutta per sé non permanga. Rimane, infatti, nonostante tutto, l'idea della casa come espressione di un equilibrio e di una stabilità lavorativa ed economica che si fatica a raggiungere, come traspare dalle riflessioni di Matteo, scaturite dall'incontro con Roberto, suo coinquilino a Bologna negli anni di dottorato, poi trasferitosi a Berlino:

[...] a Berlino [...] aveva parlato con amici o conoscenti o sconosciuti suoi coetanei italiani e tutti abitavano in appartamenti enormi e soleggiati che costavano pochissimo, avevano lavori ben pagati con contratti regolari oppure un sussidio di disoccupazione che era più della sua borsa di dottorato, avevano biciclette con il freno a pedale e ogni sera si ritrovavano in un locale diverso, tutti fighissimi [...].  
(*ibid.*, p. 61)

Quando poi Matteo, dopo alcuni anni e una delusione lavorativa, decide di lasciare Bologna e di provare la strada della Germania, per trovare 'anche lui una casa enorme e il lavoro con cui avrebbe finalmente svoltato', scopre invece un universo di coetanei esattamente come lui, iper-qualificati, brillanti e precari. Dalla sua economica stanza in affitto a Berlino, nell'appartamento di proprietà di Brigitte che ci vive insieme al suo gatto e che cucina crauti per colazione, Matteo si rende subito conto che quell'altrove immaginato attraverso i racconti altrui ('i millantatori', li chiamerà scherzando al telefono con un'amica) è molto meno appetibile di quanto pensasse. Ritroviamo dunque, in tutte le descrizioni qui riportate, una temporaneità spaziale (o una spazialità temporanea, se si

vuole) che è la dimensione del vivere di tutti i personaggi e protagonisti del romanzo. Se a essi non è concesso di vivere in uno spazio che presenti il medesimo carattere di fissità (di tempo e luogo) delle case dei nonni e dei genitori – bene impresse nei loro ricordi – rimane comunque il desiderio di sentirsi a casa, di vivere entro uno spazio che non è più confine o recinto, espressione di limiti imposti dall'esterno, ma davvero seconda pelle, esteriorizzazione di una condizione interiore che vuole esprimersi anche attraverso lo spazio del vivere, fosse anche solamente la spazialità ridotta della stanza affittata in un appartamento condiviso. Allo stesso tempo, però, come i fenicotteri degli stagni di Cagliari in chiusura del romanzo, anche i protagonisti sono alla ricerca di un approdo e lo trovano nella decisione di andare a vivere insieme, tornando in Sardegna: in un settembre che, per Dora, 'è anche un *cabudanni*, come si dice in sardo, l'inizio di un anno che è sconosciuto e familiare assieme, dolce, appena spaventoso' (Soriga 2015, p. 9), Agata da Pavia, Matteo da Bologna e Dora da Barcellona si ritrovano a Cagliari a condividere lo stesso appartamento. Se per Agata e Matteo, che hanno le loro famiglie in Sardegna, i legami con le stesse sono cambiati tanto da rendere impraticabile un ritorno alle rispettive case, non di meno tornano all'isola-casa, a ricreare una rete di supporto – sentita come necessaria – costruita attraverso affinità elettive e non determinata da una mera condivisione del patrimonio genetico. Settembre, chiamato appunto 'cabudanni' ('capodanno') in sardo, apre ai tre una nuova parentesi: attraverso una circolarità che è sia spaziale (per il ritorno in Sardegna, terra d'origine dei tre protagonisti) sia temporale (per il suo carattere di nuovo inizio, con Agata che sta per partorire e Matteo che lotta per poter rinascere dalla malattia), 'una ragazza madre, una sradicata senza amore e un malato terminale' (*ibid.*, p. 139) si



ritrovano a condividere preoccupazioni e speranze nell'appartamento comunque 'pieno di luce' nel centro storico di Cagliari.

## **Conclusioni.**

Attraverso le precedenti sezioni di questo capitolo abbiamo potuto osservare quale sia il rapporto che le protagoniste dei romanzi di Soriga intrattengono con lo spazio e che cosa questo rappresenti per loro rispetto alla propria crescita personale e all'affermazione di sé. Abbiamo quindi sottolineato con quali modalità e differenze si articoli tale spazio, che non compare più solamente limitato a quello domestico e isolano delle zone più interne della Sardegna (come in Deledda e Giacobbe) o a quello costiero dell'isola (come in Agus), ma uno spazio che travalica i confini della casa, della città, della Sardegna, per diventare globale, offrendo molteplici possibilità d'essere, ben lontane dalle prospettive accessibili presenti nelle altre scrittrici qui esaminate. Allo stesso tempo, è stato possibile osservare come questa prospettiva, geograficamente e spazialmente più ampia, coinvolga ogni aspetto del vivere, così che all'espandersi dello spazio a disposizione cambiano anche le prospettive dell'essere, in un crescendo di opportunità che travalicano i limiti geografici e quelli di genere che determinavano gli ambiti di pertinenza della donna, come l'opera di Deledda e Giacobbe testimoniano. Si è osservato anche come, contemporaneamente all'espandersi di questa prospettiva spaziale, cambino anche le dinamiche relazionali, secondo la medesima direzione già individuata in Agus: se la casa cessa di essere o spazio

aggregante definito dai legami di sangue, in questa prospettiva frammentata e globale ai legami di parentela si sostituiscono quelli d'elezione, con lo spazio domestico che giunge, quindi, la sua massima apertura verso l'esterno. Quello che i lavori di Soriga testimoniano, dunque, rispetto alla prospettiva di analisi assunta nel presente lavoro, è un percorso di emancipazione della donna giunto al suo compimento: non più relegata allo spazio domestico o all'isola, le opportunità si presentano al soggetto femminile in una prospettiva globale che travalica le distinzioni di genere e in cui l'individualità del soggetto – maschile o femminile che sia – trova spazio per realizzarsi.

## Conclusioni

Il titolo del presente lavoro, “Come molluschi alla loro conchiglia”. Grazia Deledda, Maria Giacobbe, Milena Agus e Paola Soriga: 150 anni di scrittrici sarde e la casa, chiarisce l’ambito di ricerca e le questioni che hanno motivato le scelte di chi scrive. La citazione in apertura, proveniente dal romanzo *Il mare*, di Maria Giacobbe, richiama la concezione tradizionale del rapporto – ritenuto pressoché simbiotico – della donna con lo spazio domestico, che la giovane protagonista del romanzo contesta. Dal punto di vista di chi scrive, il passo ha offerto lo spunto per indagare questo rapporto, osservarne lo sviluppo attraverso quattro generazioni di scrittrici e metterlo in relazione con questioni che riguardano il ruolo e la percezione della donna nel contesto della società sarda, l’evoluzione della consapevolezza di sé e il riconoscimento del proprio diritto all’autodeterminazione, in uno spazio che da circoscritto a quello domestico finisce per diventare, come la nostra analisi dimostra, globale. Abbiamo osservato come una società fondamentalmente patriarcale avesse fatto in modo di rendere lo spazio domestico una prigione in cui esercitare il controllo sul soggetto femminile in un contesto, quello sardo, che negli anni attorno all’unificazione nazionale – come abbiamo indicato nell’Introduzione al presente lavoro – era caratterizzato da arretratezza economica e culturale, una condizione comune a gran parte dell’Italia meridionale.

In questa direzione, dunque, il presente lavoro ha fornito un contributo originale agli studi sulla letteratura sarda al femminile, con l’obiettivo di iniziare a colmare un vuoto nella critica letteraria in un ambito della narrativa sarda nel suo complesso sino a ora

trascurato. Lo si è fatto andando a investigare, nello specifico, le rappresentazioni letterarie del rapporto che intercorre tra la donna e lo spazio, un aspetto che aiuta a comprendere il percorso di emancipazione femminile dalle dinamiche di controllo e di repressione che le società tradizionali – come quella sarda – hanno esercitato e talvolta ancora esercitano nei confronti della donna. L'analisi è stata condotta attraverso un dettagliato close reading dei testi selezionati, che è stato supportato dai contributi teorici e metodologici degli *spatial literary studies* applicati agli studi di genere. L'ambito di analisi del presente lavoro è stato quindi circoscritto alla produzione letteraria di quattro scrittrici sarde, Grazia Deledda, Maria Giacobbe, Milena Agus e Paola Soriga i cui romanzi ci hanno consentito di ripercorrere un secolo e mezzo di scrittura femminile in Sardegna. La scelta di questi nomi è stata operata non solo tenendo conto del profilo delle autrici e della rilevanza dei loro lavori nel panorama letterario nazionale e internazionale, ma anche dal momento che vi si è riscontrata chiaramente la presenza di quel continuum tematico che rappresenta il focus primario di questa tesi. A ciascuna delle autrici scelte si è deciso di dedicare un capitolo, all'interno del quale sono state organizzate le diverse sottosezioni, che ci hanno consentito di sviluppare i nodi tematici e le eterogenee questioni alle quali abbiamo cercato di rispondere. Nell'organizzazione dei capitoli si è scelto di adottare un criterio cronologico: questo ci ha permesso di individuare i punti di continuità e di discontinuità tra le varie autrici e di tracciare lo sviluppo degli aspetti cruciali dell'analisi in una prospettiva diacronica; abbiamo poi proceduto a dimostrare e dare ragione della loro evoluzione, calandoli anche, ove necessario, in una prospettiva storica, nel contesto di quei cambiamenti che hanno coinvolto la Sardegna a partire dalla fine del XIX secolo sino ai

giorni nostri e che hanno indiscutibilmente avuto ripercussioni sulla collocazione e il ruolo della donna, sia da un punto di vista che possiamo definire esterno – cioè della mentalità dell'epoca, che ne determinava e giudicava ruolo e comportamenti più o meno adeguati – che da una prospettiva non tanto interna, quanto interiore – legata, cioè, alla percezione di sé stessa, della donna che si pensa e si pone come soggetto autonomo e capace di determinare il proprio percorso di vita, anche attraverso l'accesso allo spazio che la circonda.

Il nostro discorso sul rapporto donna-spazio è stato condotto trasversalmente ai diversi capitoli. Si è ritenuto opportuno far partire la nostra analisi dal luogo d'origine rappresentato dalla casa familiare, alla quale, secondo la prospettiva elaborata da Gaston Bachelard, risulta collegato il corollario di temi specifici che abbiamo sviluppato nei diversi capitoli relativamente a questo aspetto specifico. Rifacendoci quindi a quanto da lui osservato circa la concezione della casa dell'infanzia come 'nido' e 'guscio' (Bachelard 2015, p. 135), un luogo caratterizzato quindi da sensazioni di calore e protezione, abbiamo dimostrato come, in tutti i lavori presi in esame, la presenza di un vasto e significativo repertorio di riferimenti alla casa dell'infanzia sia simbolicamente legato al tema delle radici e dell'appartenenza. Come conseguenza di ciò, abbiamo visto come si tratti di un luogo fortemente caratterizzato e, vedremo anche, polarizzato, all'interno del quale possono mettersi in atto, da parte delle protagoniste, risposte molto diverse tra loro, determinate, come abbiamo avuto modo di dimostrare, dal contesto familiare e storico-culturale nel quale sono ambientate e si sviluppano le vicende narrate. In questo senso, infatti, pur rimanendone invariato il forte aspetto simbolico legato alle origini, abbiamo osservato

come, rispetto alla prospettiva diacronica da noi assunta, il rapporto delle protagoniste con lo spazio domestico cambi e si evolva. Abbiamo infatti visto come, nelle opere delle autrici selezionate, il luogo d'origine rappresentato dalla casa dell'infanzia si presenti pertanto in una duplice veste: esso può configurarsi come luogo di protezione, nido originario che garantisce sicurezza, poiché si caratterizza come uno di quegli spazi 'che non conoscono l'ostilità del mondo' (Bachelard 2015, p.133), dal quale è possibile non solo spiccare il volo, ma anche verso il quale il ritorno – concreto e nella memoria – si carica di connotazioni positive. Ma esso è anche il primo luogo in cui le protagoniste osservano e, soprattutto, subiscono quelle dinamiche – prima di tutto sociali e familiari – che limitano la volontà individuale della donna di emanciparsi dal ruolo di angelo del focolare, ostacolandone la presa di coscienza di sé e la realizzazione dei propri obiettivi, che esse desiderano portare a compimento secondo le proprie inclinazioni. La sua connotazione negativa è quindi collegata alla casa 'come realtà sociale [...] risultato delle pratiche sociali che lo producono' (Ackermann e Winter 2014, p.10), pratiche che, come abbiamo indicato, immobilizzano la donna e ne circoscrivono l'orizzonte entro le mura dello spazio domestico. Questo è quanto abbiamo osservato in relazione non solo alle protagoniste di Deledda, ma anche a quelle di Giacobbe, Agus e Soriga: in quei romanzi che, come abbiamo indicato nei singoli capitoli, fanno riferimento più di altri al contesto culturale della Sardegna più tradizionale, nella quale – lungi dal riscontrare elementi di un presunto matriarcato – il soggetto femminile si trova infatti a rispondere ancora alla mentalità conservativa dell'isola e a una società fondamentalmente patriarcale, che – da un punto di vista narrativo – trova espressione anche nei riferimenti e nelle rappresentazioni legati allo spazio domestico. Di

conseguenza nei romanzi qui presi in esame, l'immaginario legato alla casa appare in una duplice veste: abbiamo già detto della sua connotazione positiva, delineato attraverso le sensazioni di calore, legate all'immagine del nido e del rifugio e al senso di protezione che l'individuo vi esperisce; oppure una connotazione negativa, che ne sottolinea – invece – la funzione di gabbia o prigione, il suo utilizzo come 'il primo dispositivo di addomesticamento', funzionale a 'circoscrivere lo spazio di vita della donna' (Bandinu 2022, p.13). Da qui tutta la serie di immagini che, come abbiamo osservato estensivamente, ben rispecchiano la preclusione, alla donna, dell'insieme delle opportunità di affermazione esercitata da una società fondamentalmente patriarcale e conservatrice.

Legato a questo particolare aspetto è un altro, del quale – ancora una volta – ci siamo occupati trasversalmente nei diversi capitoli, ed è quello relativo agli spazi liminali, per osservare e analizzare i quali ci siamo avvalsi soprattutto dei contributi teorici di Arnold Van Gennep e Victor Turner. Sono questi studiosi che hanno elaborato, in ambito antropologico, una concezione del confine e del limite come spazio ibrido, inbetween rispetto alla possibilità che il superarlo rappresenta, ma allo stesso tempo profondamente permeato da una natura transizionale e, per questo, ambigua. Questo perché – in un'osservazione che vale anche per quella sarda nel periodo post-unificazione – 'ogni società si preoccupa di fare in modo che il mutamento degli individui, i loro passaggi da una condizione a un'altra avvengano senza che siano compromesse la coesione e la continuità sociale; ogni società predispone quindi regole e meccanismi che controllano questi cambiamenti' (Van Gennep 2012, p. xvii). Meccanismi di controllo, quindi, che tendono a sorvegliare e limitare questa ambiguità, come si è osservato, anche nella

definizione e nella circoscrizione dello spazio domestico, soprattutto nei confronti del soggetto femminile: dal momento che la casa appare come un locus conclusus, variamente connotato, ma pur sempre fortemente circoscritto e delineato socialmente, allora i suoi spazi di confine assumono un ruolo centrale nel rappresentare le istanze di autonomia dei suoi abitanti (in questo caso le nostre protagoniste), proprio per la loro natura ibrida, sospesa tra l'interno e l'esterno, tra possibilità e divenire concreto. Sono tutti quegli elementi analoghi alla finestra che, come indica Silvio Curletto, 'getta uno sguardo sul mondo del possibile, che resta tutto da scoprire' (Curletto 2003, p.17) e che costituiscono 'un'unione di contrari: è varco e barriera, illusione di libertà e coscienza di prigionia, è dentro e fuori e né l'uno né l'altro, mondo sospeso tra sogno e realtà, [...] speranze' (ibid., p. 21). In questo senso, abbiamo quindi letto e interpretato il vasto repertorio di immagini legato agli spazi liminali, in ambito domestico e non solo; abbiamo quindi determinato che, nei romanzi presi in esame, l'insistenza su alcuni elementi concreti dello spazio quali muri, finestre, balconi, serrature, il cui compito materiale è quello di circoscrivere e proteggere (nella doppia prospettiva interno/esterno), convoglia plasticamente la possibilità o, più di frequente, l'impossibilità a liberarsi, a varcare quel confine che consentirebbe alla donna di approdare a un'altra sé e a costruire la propria individualità in maniera libera e autentica. Abbiamo osservato come, anche in questo caso, si tratti di una presenza varia e discontinua, che risulta decisamente più importante soprattutto in quei romanzi che – per ambientazione – riportano più di altri a una concezione tradizionale, subordinata della donna, nei confronti della quale il controllo viene esercitato a partire da quello del corpo entro lo spazio rigidamente determinato da una società prettamente



patriarcale. Così abbiamo spiegato come tale repertorio, presente in Deledda e, parzialmente, in Agus, non compaia invece in Giacobbe e Soriga, i cui personaggi femminili operano in un contesto più aperto, meno opprimente e claustrofobico, che si riflette anche in una maggiore libertà di movimento e di accesso all'esterno; un accesso che ben si direziona e si articola anche al di fuori di quello spazio domestico entro il quale la sua agency era tradizionalmente circoscritta e limitata. Abbiamo quindi avuto modo di confermare la duplicità intrinseca di tali spazi di confine nei romanzi qui presi in esame, proprio per la loro natura liminale di luogo intermedio, ambiguo e sospeso tra l'interno e l'esterno, tra il noto e quanto ancora risulta sconosciuto, inteso non tanto in prospettiva spaziale quanto, più significativamente, in quella personale che esso riflette.

In relazione a quanto appena enunciato, la nostra analisi si è poi spostata verso l'osservazione di questo esterno, di quelli che abbiamo definito gli spazi d'approdo, quelli scelti della vita adulta e del modo in cui questi si relazionino con le case d'origine. Questo perché, come spiega Daniela Brogi, lo spazio è 'dispositivo fisico e simbolico di un riconoscimento sociale' (Brogi 2022, p. 12), per cui 'l'esigenza di uno spazio proprio, dove potersi sentire e potere contare come soggetti, è il contrario del bisogno di un angolo dove nascondersi' (ibidem), una concezione che ci porta quasi all'opposto rispetto agli angoli dell'intimità della casa dell'infanzia delineati da Bachelard che sembra precludano la possibilità di esperienze altrettanto positive al di fuori di essa. In questa direzione, quindi, ci siamo soffermati in particolare a osservare se e in che misura tali spazi esterni si relazionino e riflettano il percorso di crescita e di emancipazione del soggetto femminile. Attraverso l'analisi dei testi abbiamo così dimostrato che, in maniera costante, il distacco

dal luogo d'origine rappresenta una tappa imprescindibile perché la donna possa prendere coscienza di sé e della propria individualità, poiché 'la morale è circolare' e 'così la donna [...] veniva collocata dentro i cerchi concentrici della domo-famiglia', come esplicita Bachisio Bandinu (2022, p. 17). Abbiamo perciò osservato come prendere le distanze dalla casa dell'infanzia si configuri, quindi, come una sorta di seconda nascita: come l'uscita dal ventre materno rappresenta la tappa inevitabile perché si cominci a vivere come essere autonomo, così liberarsi dalle forze centripete delle origini consente di giungere a quei luoghi 'altri', corrispondenti alle nuove prospettive dell'essere che le opportunità e le scelte autonome di vita rappresentano. L'inevitabilità del distacco è quindi emersa come una costante tra le varie autrici, nelle opere qui esaminate: tutte le protagoniste, infatti, devono necessariamente misurarsi con questa separazione che è propedeutica alla crescita e che prescinde dal contesto e dall'ambientazione.

In relazione a questa considerazione, un altro aspetto che si è ritenuto fondamentale esaminare è stato quello di capire esattamente come si identificasse, nelle varie autrici, questo spazio da cui separarsi. Ci si è chiesti, in altri termini, se contemporaneamente all'allargarsi della prospettiva d'azione – anche spaziale – della donna, corrispondesse anche una diversa visione circa che cosa rappresenti o meno il luogo originario da cui distaccarsi. In questo senso abbiamo quindi osservato come lo spazio domestico finisca per sovrapporsi a quello dell'isola, con la sua dimensione circoscritta e i suoi confini porosi rappresentati dal mare. Così l'isola, per sua natura entità ibrida determinata da uno spazio di terra circoscritto dall'acqua (Luongo e Misserville 2008, p. 8), nei confronti della quale è a un tempo protetta ed esposta, come la casa rispetto ai suoi confini, diventa l'immagine

speculare dello spazio domestico. A spiegare questa sovrapposizione, secondo chi scrive, è l'allargarsi – per la donna e non solo – delle prospettive individuali; in questo senso, quindi, abbiamo rilevato come al crescere delle opportunità di emancipazione e di affermazione di sé cresca anche la dimensione dalla quale è necessario prendere le distanze e l'isola, in questo senso, diventa l'omologo della casa come spazio da cui è necessario distanziarsi per diventare sé stesse. Vediamo già in Deledda, quindi, come si crei 'quella contraddizione [...] tra il rispetto dei ruoli sociali [...] e la necessità di agganciarsi a nuovi valori' (Benussi in Crotti 2011, p.32) e questa lettura, attraverso l'analisi condotta, è confermata anche dal cambiamento osservato nelle ambientazioni dei romanzi stessi. Se infatti ancora in Deledda, con particolare riferimento ai suoi lavori ambientati sull'isola, le vicende narrate si svolgono per lo più esclusivamente nelle zone più interne della Sardegna, in prevalenza nella regione storica della Barbagia, ritenuta per lungo tempo l'emblema della sardità più tradizionale, con le altre autrici la prospettiva cambia. Infatti, già in Giacobbe e, in misura ancora maggiore, in Agus e Soriga, l'analisi condotta conferma come questo orizzonte narrativo si allarghi, giungendo a comprendere e rappresentare il territorio della costa sarda e oltre: ci riferiamo ai romanzi di Giacobbe, in cui entra con intensità l'elemento marino, ai romanzi di Agus, ambientati prevalentemente nella città costiera di Cagliari e, infine, a quelli di Soriga in cui le ambientazioni sarde – anche e soprattutto costiere – si mescolano a quelle extra-isolane ed europee. Del resto, storicamente, come sottolinea Paola Pittalis, la condizione dell'isola è per natura una 'condizione storica, non solo geografica, che determina una dialettica complessa fra aperture e chiusure' (Pittalis 1998, p. 144); questa ambivalenza è sottolineata anche da Monica Luongo e Giuliana

Misserville, quando riflettono sull'isola come 'una metafora rassicurante perché è un territorio dai confini certi, e al tempo stesso inquietante perché troppo "ristretta" e assediata dal mare' (Luongo e Misserville 2008, p.10). Aspetti, anche questi, su cui abbiamo condotto la nostra analisi e che confermano chiaramente, le variazioni nella percezione dello spazio da parte del soggetto femminile, cui corrisponde anche un rapporto meno esclusivo e simbiotico con il luogo d'origine, indicando con questo non solo la casa paterna ma l'isola stessa, dalle quali anche il distacco finisce per diventare – specularmente – un momento necessario ma meno definitivo e drammatico.

Per queste ragioni, chi scrive ha ritenuto opportuno soffermarsi a investigare anche il tema del distacco e della separazione dalla casa e dall'isola, anch'esso elemento ricorrente nella narrativa esaminata e oggetto di analisi attraverso i vari capitoli. Si è voluto verificare se, al cambiare del contesto socio-culturale dell'isola e alla sempre più marcata emancipazione del soggetto femminile corrispondesse anche, di conseguenza, un diverso atteggiamento nei confronti del distacco. Quello che emerso, in effetti, è che pur alla luce di una uniformità tematica, quello che cambia, rispetto a tale distacco, è l'intensità con la quale viene vissuto, cui è legata anche la possibilità – quando non l'inevitabilità – di un ritorno. Questo è uno dei principali punti di discontinuità tra le autrici prese in esame, una discontinuità che abbiamo spiegato facendo riferimento ai cambiamenti storici e culturali che hanno interessato anche la Sardegna e la sua società a partire dalla fine del XIX secolo e che hanno coinvolto anche la concezione della donna, rivelandola – soprattutto a sé stessa – come individualità. In questo senso abbiamo spiegato, infatti, l'evoluzione osservata: a un estremo cronologico le protagoniste di Deledda che sentono e vivono

l'inevitabilità di questa rottura con il luogo di origine con la sofferenza di chi riconosce che la conciliazione tra le istanze individualistiche e le norme della comunità costituisce un *tertium non datur*; all'estremo opposto le protagoniste di Soriga (con i necessari distinguo tra i due romanzi qui presi in esame), per le quali i confini geografici intesi come limite vanno scomparendo, sostituiti da una prospettiva globale che interessa, senza distinzioni, uomini e donne e che non preclude la conciliazione fra le due istanze. In una posizione mediana tra questi due estremi, le protagoniste di Giacobbe e Agus, che rispecchiano il panorama di valori e di norme – e quindi la posizione della donna rispetto a essi – ricollegabili alle diverse ambientazioni dei loro romanzi e che oscillano, quindi, tra un atteggiamento di maggior chiusura o di più libera apertura nei confronti dell'esterno. In questo senso si spiega, di conseguenza, anche la comparsa dell'elemento marino, il *limen* per eccellenza dell'isola per i suoi abitanti: infatti il mare, elemento fondamentale nella definizione dell'insularità, in Deledda è presentato costantemente come elemento dalla forte valenza simbolica o immaginifica, che riflette la limitatezza degli orizzonti disponibili non solo alla narratrice ancora bambina, ma anche alle sue protagoniste. Questo perché, ancora nel quadro in cui si colloca Deledda con la sua opera, il mare è il primo 'altrove' che qualunque isolano impara a riconoscere e a conoscere appena sporge il suo sguardo verso l'esterno e varcare il mare significa, quasi sempre, tagliare i ponti con la vita sull'isola, dal momento che il mare è anche, 'dal punto di vista dell'ordine sociale [...] la misura, il limite che l'uomo deve imporsi' (Luongo e Misserville 2008, pp. 14-15) e che il suo attraversamento si configura di per sé come un atto trasgressivo. Ancora una volta, quello che si è potuto osservare secondo una prospettiva diacronica, è che la presenza sempre

più costante dell'elemento marino costituisca, insieme agli altri luoghi esterni allo spazio della casa e dell'isola, indice della maggior apertura della donna verso quell'esterno a lungo negato e che trova qui il suo compimento nelle vite geograficamente mobili delle protagoniste di Soriga.

In tale collocazione 'intermedia' riscontrabile in Giacobbe e Agus e, in misura minore, in Soriga, un altro aspetto particolarmente interessante rispetto all'analisi condotta è la presenza di riferimenti a quelle nelle quali abbiamo riconosciuto le eterotopie di Foucault – qui riferite alla casa – e, più in generale, l'utilizzo dello spazio come modello di costruzione identitaria da parte delle protagoniste. Per quanto riguarda il primo elemento, quello delle eterotopie, abbiamo definito come quella costituita dal veliero (nel romanzo *Il mare*, di Giacobbe) e dalla cabina della nave (in *Dove finisce Roma*, di Soriga) risponda all'esigenza di esplicitare il momento transitorio del viaggio personale che finisce anche per confermare, nella nostra prospettiva d'analisi, una fase intermedia del percorso di presa di coscienza del soggetto femminile, quella che la narrativa delle scrittrici prese in esame rappresenta e che abbiamo analizzato nel presente lavoro. La stessa interpretazione può applicarsi, secondo chi scrive, anche al secondo aspetto sopraindicato, quello relativo all'utilizzo dello spazio come modello di costruzione identitaria: nella progressiva apertura del soggetto femminile verso l'esterno e verso le possibilità che questo offre, al di fuori del limitato e limitante spazio domestico, il confronto con 'le stanze delle altre' rappresenta l'esemplificazione concreta delle opportunità – soprattutto di essere – raggiungibili, ragione per cui questi aspetti sono preponderanti nella narrativa di Agus e Soriga.

Abbiamo quindi visto come il confronto con l'altrove e con l'altro, in generale, ponga le protagoniste nelle condizioni di intervenire sulle proprie esistenze e di accedere a quelle esperienze e possibilità d'essere che erano loro precluse nel luogo d'origine. Quando questo non accade, perché il soggetto femminile non può o non riesce a distanziarsi dall'ambiente opprimente in cui vive e a dare piena realizzazione al proprio progetto di vita, abbiamo osservato come in questi casi la scrittura diventi un potente strumento utilizzato per evadere dalla limitatezza della realtà e per dare forma alle proprie ambizioni. Questo è quanto occorre in Deledda, Agus e, in misura più ridotta, in Soriga: abbiamo segnalato, infatti, come per alcune delle protagoniste la scrittura rappresenti il mezzo poetico per costruire, attraverso l'immaginazione, una realtà che non è accessibile nella contingenza del quotidiano. Questo abbiamo riscontrato, infatti, per la giovane Cosima di Deledda, per la nonna di Mal di pietre di Agus, per Ida di Soriga: per tutte la scrittura e, più in generale, l'istruzione sono il mezzo più potente per creare una sorta di spazio parallelo che possa rispondere, almeno nella creazione letteraria, al proprio mondo interiore.

Come abbiamo indicato all'inizio di queste conclusioni, con il presente lavoro abbiamo portato alla luce alcuni aspetti della letteratura sarda al femminile e sviluppato alcuni dei temi individuati secondo le prospettive di analisi indicate, al cui scopo è stata effettuata una selezione sia per quanto riguarda le autrici e le opere, sia per quanto concerne le metodologie e le prospettive teoriche adottate. Con la consapevolezza che queste sono state solo alcune tra le scelte attuabili allo scopo di delineare e sviluppare una precisa direzione di analisi, chi scrive riconosce come altre future ricerche nel medesimo

ambito possano contribuire ad ampliare le risposte ottenute e a osservare quanto abbiamo qui espresso sotto una diversa prospettiva, a integrazione e completamento dei risultati qui raggiunti. Una prima ulteriore prospettiva di ricerca consisterebbe certamente nell'allargare l'ambito di indagine includendo scrittrici e opere che non sono state oggetto del presente lavoro. Ad esempio, uno dei possibili sviluppi in questa direzione è quello di espandere l'analisi ad altri lavori della vastissima produzione letteraria di Deledda, una prospettiva che consentirebbe di approfondire l'evoluzione delle tematiche qui analizzate attraverso gli oltre trentacinque romanzi dati alla luce in cinquant'anni di attività letteraria, ricostruendo la maturazione artistica e personale della scrittrice rispetto alle tematiche indicate. Un'altra linea di analisi consisterebbe nell'approfondire l'analisi diacronica qui condotta estendendola a ulteriori scrittrici, quali – ad esempio – Savina Dolores Massa (Oristano, 1957), Michela Murgia (Cabras, 1972) e Claudia Zedda (Cagliari, 1979) – per citarne solo alcune – i cui lavori contribuirebbero a consolidare quanto emerso dal presente lavoro, consentendo di verificare e confermare ulteriormente la presenza di determinati topoi e temi, così come il loro valore all'interno della letteratura sarda al femminile. Si tratta di una prospettiva che, ulteriormente confermata dalle ricerche condotte, potrebbe proficuamente essere letta e interpretata secondo un approccio di tipo psicanalitico. Una traiettoria è rappresentata, ad esempio, dall'estendere la prospettiva di analisi elaborata dalla già menzionata psichiatra Nereide Rudas alle autrici e ai lavori qui osservati: oggetto del suo lavoro è 'la simbiosi scrittore-Sardegna' (Rudas 2004, p. 22), un attaccamento che richiama il materno al quale, a sua volta, risulta 'simbolicamente omologabile la patria, la terra, la casa' (ibidem). Risulterebbe pertanto estremamente



interessante investigare la declinazione al femminile di questo attaccamento, in uno studio che contribuirebbe, quindi, a delineare in maniera più nitida il rapporto delle scrittrici con lo spazio (anche dell'isola). Si tratta di un ambito di estremo interesse e di grande rilevanza, viste le peculiarità storiche, sociali e culturali della Sardegna, così fortemente presenti nella letteratura che l'isola ha espresso e che tutt'ora esprime, di cui costituiscono una costante, come altri studi in quest'ambito hanno dimostrato. Si auspica che – da queste premesse – possano scaturire ulteriori analisi e lavori di tipo comparativistico, lavori che possano finalmente far dialogare l'opera delle scrittrici sarde con il panorama della letteratura femminile italiana e non solo. Un'interessante linea di analisi in ambito italiano potrebbe consistere, ad esempio, in un confronto con la scrittura femminile in Sicilia, per osservare se, in un contesto storico e culturale che condivide con la Sardegna la particolare condizione di alterità determinata anche dall'insularità, si possano riconoscere o meno snodi comuni relativi al percorso di emancipazione femminile delle protagoniste e lo spazio. Basti pensare, in questo senso, agli elementi che legano le opere di Grazia Deledda a quelle della siciliana Maria Messina, ad esempio. Uno studio di questo tipo permetterebbe di gettare concretamente un ulteriore, ancora più solido ponte ideale (Floris 1989, p. 61), tra una letteratura – quella sarda – ancora, troppo spesso, osservata nei suoi aspetti di discontinuità (e quindi di alterità) rispetto al panorama letterario della penisola ma che, anche nel riconoscimento e nel mantenimento delle sue peculiarità, rimane senza alcun dubbio parte del variegato arazzo costituito dalla letteratura italiana. Un'impresa non ancora compiuta che renderebbe giustizia a chi, come Deledda, ha basato la sua attività letteraria sul desiderio di 'stabilire una comunicazione dialogica tra i due sistemi letterari,

il sardo [...] e l'italiano' (Sari in Crotti 2011, p. 40), comunicazione non ancora pienamente compiuta.

## Bibliografia

AA.VV., (1974). *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani, Nuoro 30 settembre 1972.*

Cagliari: Editrice Sarda Fossataro.

AA.VV., (1996). Grazia Deledda nella cultura contemporanea, in *Atti del Seminario di Studi*, Nuoro 1986, Collu, U., Cagliari, Stef, 1992, 2 vol.

Abete, G., (1993). *Grazia Deledda e i suoi critici*. Roma: Abete.

Acciaro Pitzalis, M., (1978). *In nome della madre: ipotesi sul matriarcato barbaricino.*

Milano: Feltrinelli Editore.

Ackermann, K. and Winter, S., a cura di, (2014). *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Addis Saba, M., (1999). Maria Giacobbe. Grazia Deledda. In *Società Sarda: periodico di nuovo impegno* (11), pp. 68-70.

Agus, M., (2005). *Mentre dorme il pescecane*. Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_, (2006). *Mal di pietre*. Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_, (2007a). *Perché scrivere*. Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_, (2007b). Scrivere è una tana. La Sardegna pure. In G. Angioni, *Cartas de logu: scrittori sardi allo specchio*. Disponibile da: [www.amazon.it/kindle-ebooks](http://www.amazon.it/kindle-ebooks).

(Consultato il 25 maggio 2023)

\_\_\_\_\_, (2008a). *Ali di babbo*. Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_, (2008). *Il vicino*. Cagliari: Tiligù.

\_\_\_\_\_, (2009). *La contessa di ricotta*. Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_, (2011). *Terre promesse*. Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_, (2012). *Sottosopra*. Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_, (2020). *Un tempo gentile*. Roma: Nottetempo.

Agus, M. e Castellina, L., (2014). *Guardati dalla mia fame*. Roma: Nottetempo.

Agus, S., (1999). *Ipotesi di lettura di Grazia Deledda*. Dolianova: Grafica del Parteolla.

Alziator, F., (1954). *Storia della letteratura di Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Zattera.

Amendola, A. M., (2007). *L'isola che sorprende: la narrativa sarda in italiano*. Cagliari:

CUEC Editrice.

Amoia, A., (1996). *20th-Century Italian Women Writers. The Feminine Experience*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Amoruso, V., (1961). Le piccole cronache di Maria Giacobbe. *La Nuova Sardegna*. 23 marzo.

Angioni, G., (1973). *Tre saggi sull'antropologia dell'età coloniale*. Palermo: Flaccovio.

Angioni, G., (2005). 'La famiglia la donna in Sardegna: annotazioni di studio'. *Lares*. 71(3), pp. 487-498.

\_\_\_\_\_, (2007). *Cartas de logu: scrittori sardi allo specchio*. Disponibile su [www.amazon.it/kindle-ebooks](http://www.amazon.it/kindle-ebooks). (Consultato il 30 aprile 2023)

\_\_\_\_\_, (2011). *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*. Nuoro: Il Maestrale.

Arca, A., (2005). 'Piccoli sardi crescono. Dal riscatto sociale alla ricerca di un'identità a misura di bambino nella narrativa per ragazzi di Maria Giacobbe e Bianca Pitzorno'. *Quaderni bolotanesi*. Pp. 21-30.

Argiolas, M., Serra, R., (2001). *Limba lingua language*. Cagliari: CUEC.

Arico, Santo L., a cura di, (1990). *Contemporary Women Writers in Italy; a Modern Renaissance*. USA: University of Massachusetts Press.

Aste, M., (1990). *Grazia Deledda: Ethnic Novelist*. Potomac, Md: Scripta Humanistica.

Bachelard, G., (2008) [1960]. *La poetica delle revêrie*. Bari: Dedalo Edizioni.

\_\_\_\_\_, (2015) [1957]. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo Edizioni.

\_\_\_\_\_, (2013) [1946]. *La terra e il riposo*. Milano: Red Edizioni.

Bahloul, J., (1996). *The Architecture of Memory*. Tradotto dall'inglese da Catherine de Peloux Ménagé. New York: Cambridge University Press.

Balducci, C., (1975). *A Self-Made Woman: Biography of Nobel-Prize-Winner Grazia Deledda*. Boston: Houghton Mifflin.

Bandinu, B., (2022). *Femina né fata né strega*, Roma: Fondazione Culturale Sardinia.

Banti, A., (1937) *Itinerario di Paolina*. Roma: Augustea.

Banti, A., (1981) *Un grido lacerante*. Milano: Rizzoli Editore.

Bàrberi Squarotti, G., (1972). 'La tecnica e la struttura del romanzo deleddiano'. In AA.VV. *Atti del Convegno Nazionale di Studi Deleddiani*. Cagliari: Fossataro. pp. 127-54

Basile, B., (2003). *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Roma: Salerno Editrice.

Bassanini, G., (1992). *Tracce silenziose dell'abitare: la donna e la casa*. Milano: Franco Angeli.

Baumann, T., (2007). *Donna isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*. Cagliari: CUEC.

Benchi, P., (2014). *Conversations with the Maternal: A Study of Feminist Theories and Contemporary Irish and Italian Women's Narrative*. Tesi di Dottorato, University College Dublin.

Benjamin, W., (2002). *I "passages" di Parigi*. Torino: Einaudi

Bobo Romoeuf, M., (2008). Riscritture del romanzo d'amore: "l'impossibile amoroso del reale" nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus. In *Narrativa*, 30. pp.179-194.

Bono, & Fortini, L., (2007). *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*. Roma: Iacobelli Editore.

Bracchi, C., (2010). Cosima o l'Altra necessaria del paradigma autobiografico. In M. Farinetti, a cura di. *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, Roma: Iacobelli.

Brizarielli, S., (1995). Woman as an Outlaw: Grazia Deledda and the Politics of Gender, *MNL*, 110(1), pp. 20-31.

Broccia, M., (2014). The Sardinian literary spring: an overview. A new perspective on Italian Literature. *Nordicum Mediterraneum*. 9(1) Online. Accessibile da <https://nome.unak.is/wordpress/09-1/c66-interviews-memoirs-and-other-contributions/the-sardinian-literary-spring-an-overview-a-new-perspective-on-italian-literature/>.

Brogi, D. (2022). *Lo spazio delle donne*. Torino: Einaudi.

Bruce, M., (1990). “Dolls or Dragons”: The problem of the Depiction of Women in Grazia Deledda’s Novels. In *Women in Modern Italian Literature*. Townsville: James Cook University of North Queensland Press, pp. 1-37.

Brugnolo, S., (2006). ‘Nuovo inizio e Ripetizione: l’isola come alternativa (im)possibile’. In *Purgatorio e purgatori. Viaggi nella storia, nell’immaginario, nella coscienza e nella conoscenza* (a cura di Pissarello, G. e Serpillo, G.). Pisa: Edizioni ETS, pp.164-175.

Bruno, G., (2002). *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture and film*. New York: Verso.

Cadoni, A., (2015). “Dalla città vecchia sino al buio della collina”. Spazi urbani sospesi nella narrativa di Salvatore Mannuzzu. In *Geografie della modernità letteraria*. Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD 10-13 giugno 2015, pp. 553-560.



Candiani, L., (2019). *Memoria e impegno sociale nell'opera di Maria Giacobbe*. [online].  
Disponibile da: <https://vitaminevaganti.com/2019/05/04/memoria-e-impegno-sociale-nellopera-di-maria-giacobbe/> (Consultato il 28 marzo 2023).

Carta, S., (2014). The Ethno-Orientalism of the Sardinian 'Culture'. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*. 16(5). pp. 675-692.

Casula, F., (2013). *Letteratura e civiltà della Sardegna I-II*. Dolianova: Grafica del Parteolla.

Cavarero, A., (1987). *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga.

Cavarero, A., (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano: Feltrinelli.

Cavarero, A., (2017). Intervistata da I. Pinto per *LAPh Italia*, 17 ottobre. [online]  
Disponibile da: <http://www.iaphitalia.org/intervista-ad-adriana-cavarero-filosofia-della-narrazione-e-scrittura-del-se-primi-appunti-sulla-scrittura-di-elena-ferrante-di-isabella-pinto/> (Consultato il 23 aprile 2023).

Cerina, G., (1992). *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*. Cagliari: Cuec.

\_\_\_\_\_, (2000). Deledda. La Sardegna "a modo suo". In Olla, G., *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*. Cagliari: Aipsa Edizioni.

\_\_\_\_\_, (1985). Grazia Deledda e “Vita sarda”, Tre anni di apprendistato. In *Archivio Sardo del Movimento Operaio Contadino e Autonomistico*. Regione Sardegna, pp. 23-25.

\_\_\_\_\_, (1986). Un' intraprendente ragazza di provincia. *La Grotta della Vipera*. XII, pp. 36-37.

Cherchi, P., (2013). *Per un'identità critica. Alcune incursioni autoanalitiche nel mondo identitario dei sardi*. Cagliari: Arkadia.

Cieerad, I., (1999). *At Home. An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press.

Cirese, A. M., (1972). In *Intellettuali, folklore, istinto di classe*. Torino: Einaudi.

Cirese, A. M., (1976). *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi.

Ciusa Romagna, M., (1989). Il mondo di Maria. In Brigaglia M., *Tutti i libri della Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Torre.

Collu, U., a cura di, (1992). *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*. Nuoro: Consorzio per la pubblica lettura “S. Satta”.

Contarini, S., Marras, M., e Pias, G., (2012). *L'identità sarda del XXI secolo: tra globale, locale e postcoloniale*. Nuoro: Il Maestrale.

Congiu, F., (2010). La Sardegna di Maria Giacobbe fra realismo documentario e antiche mitologie. *Portales*. N°11. Cagliari: AISPA Edizioni.

Croce, B., (1950). Grazia Deledda. In *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*. Vol. VI. Bari: Laterza.

Crotti, I., (ed.) (2011). *Insularità, immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*. Roma: Bulzoni.

Curletto, S., (2003). *Finestre. Immagini letterarie di uno spazio perduto*. Pisa: ETS.

Da Re, G., (2015). *Paesaggio e identità di genere*, [online]. Disponibile da: [http://www.suscusorgiu.it/eventi/5\\_6\\_0908/MGabriellaDaRe.html](http://www.suscusorgiu.it/eventi/5_6_0908/MGabriellaDaRe.html) (Consultato il: 15 maggio 2023).

De Giovanni, N., (1987). *L'ora di Lilith: su Grazia Deledda e letteratura femminile del secondo Novecento*. Rome: Ellemme.

De Giovanni, N., (1991). *Grazia Deledda*. Alghero: Nemapress.

De Giovanni, N., (1993). *Come leggere "Canne al vento" di Grazia Deledda*. Milano: Mursia.

De Giovanni, N., (1996). *Carta di donna. Narratrici italiane del '900*. Torino: Società Editrice Internazionale.

De Giovanni, N., (2001). *Il peso dell'eros: mito ed eros nella Sardegna di Grazia Deledda*. Alghero: Nemapress.

De Giovanni, N., (2003). *E dicono che siamo poche: scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

De Giovanni, N., (2006). *Come la nube sopra il mare: vita di Grazia Deledda*. Alghero: Nemapress.

De Giovanni, N., (2008). *Vento di terra vento di mare: Grazia Deledda oltre l'isola*. Alghero: Nemapress.

De Murtas, A., (1996). Per destino la vendetta. *La Nuova Sardegna*. 23 gennaio.

Di Giulio, C., (2001). Reticence and Aphasia in Deledda's Cosima. *Italian Culture*. 19(2), pp. 57-66.

Di Pilla, F., (1966). La vita e l'opera di Grazia Deledda. In *Grazia Deledda premio Nobel per la letteratura 1926*. Milano: Fratelli Fabbri.

Dedola, R., (2017). *Grazia Deledda. I luoghi gli amori le opere*. Roma: Avagliano Editore.

Deledda, G., (n.d [1890]). *Nell'azzurro*. Nuoro: Ilisso.

- Deledda, G., (n.d. [1890]). *Fior di Sardegna*. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2007 [1890]). *Stella d'oriente..* Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (n.d. [1894]). *Racconti sardi*. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (1895 [1895]). *Anime oneste..* Milano: Editrice Cogliati.
- Deledda, G., (n.d. [1895]). *Le tentazioni*. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2007b [1896]). *La via del male..* Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (n.d. [1897]). *Il Tesoro*. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (n.d. [1900]). *Il vecchio della montagna*. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (n.d. [1901]). *La regina delle tenebre*. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2009 [1905]). *Nostalgie..* Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2007c [1911]). *Nel deserto..* Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2007d [1916]). *La danza della collana..* Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2009 [1931]). *Il paese del vento..* Nuoro: Il Maestrato.
- Deledda, G., (1920). *La madre*. Milano: Treves.

- Deledda, G., (2016 [1915]). *Marianna Sirca*.. Nuoro: Il Maestrale.
- Deledda, G., (2005 [1900]). *Elias Portolu*.. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2012 [1903]). *Cenere*.. Massa: Edizioni Clandestine.
- Deledda, G., (2005c [1908]). *L'edera*.. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2007e [1912]). *Colombi e sparvieri*.. Nuoro: Il Maestrale.
- Deledda, G., (2015 [1913]). *Canne al vento*.. Milano: Mondadori.
- Deledda, G., (2005f [1918]). *L'incendio nell'oliveto*.. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G., (2005g [1921]). *Il segreto dell'uomo solitario*.. Nuoro: Ilisso
- Deledda, G., (2003 [1927]). *Annalena Bilsini*.. Cagliari: Unione Sarda.
- Deledda, G., (2003 [1928]). *Il vecchio e i fanciulli*.. Cagliari: Unione Sarda.
- Deledda, G., (2003 [1931]). *Il paese del vento*.. Cagliari: Unione Sarda.
- Deledda, G., (2003 [1934]). *L'argine*.. Cagliari: Unione Sarda.
- Deledda, G., (2003 [1936]). *La chiesa della solitudine*.. Cagliari: Unione Sarda.
- Deledda, G., (2004 [1937]). *Cosima*.. Milano: Mondadori.

Dessì, G., (1966). *Scoperta della Sardegna. Antologia di testi di autori italiani e stranieri*. Milano: Il Polifilo.

Dessì, G., (1971). Grazia Deledda cent'anni dopo. *La Nuova Antologia*. 1 novembre 1971.

Dessì, G. e Tanda, N., (1965). *Narratori di Sardegna*. Milano: Mursia.

Dettori, A., (2014). *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*. Roma: Franco Angeli.

Dettori, A., a cura di, (2014). *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*. Milano: Franco Angeli.

Dolfi, A., (1979). Grazia Deledda. In *Civiltà letteraria del Novecento*. Milano: Mursia.

Douglas, M. e Isherwood, B., (2005 [1979]). *The world of goods. Towards an anthropology of consumption*. Londra – New York: Routledge.

Douglas, M., (1991). The Idea of a Home: A Kind of Space. *Social Research*. 58(1), pp. 287-307.

Ducci, E., (2005). Nell'autobiografia e nelle "biografie" di Grazia Deledda un percorso di libertà interiore. In Bello, A.A. e Pezzello A.M., *Il femminile tra Oriente e Occidente: religioni, letteratura, storia, cultura*. Roma: Città Nuova Editrice, pp. 185-197.

Eiland, H. e Jennings, M., (2003). *Walter Benjamin. Selected writings*. Vol. 4. 1938-1940. Cambridge and London: Harvard University Press.

Fanning, U., (2007). Enclosure, escape and the erotic: shadows of the self in the writings of Grazia Deledda. In S. Wood, *The Challenge of Modernity: Essays on Grazia Deledda*. Leicester: Troubador Publishing, pp. 215-236.

Fanning, U., (2017). *Italian Women's Autobiographical Writings in the Twentieth Century: Constructing Subjects*. Vancouver: The Fairleigh Dickinson University Press.

Farnè, R., (1975). *La Sardegna che non vuole essere una colonia*. Milano: Editoriale Jaca Book.

Farnetti, M., a cura di, (2010). *Chi ha paura di Grazia Deledda?: Traduzione, ricezione, comparazione*. Roma: Iacobelli.

Farnetti, M., (2007). *Isola, mondo, cosmologie. Isola/Mondo. La Sardegna fra arcaismi e modernità (1718-1918)*. Atti del Convegno (Sassari, 22-24 novembre 2006). Roma: Aracne Editrice. pp. 185-192

Floris, A., (1989). *La prima Deledda*. Cagliari: Castello.

Fogaritzu, S., (2015). Postcoloniale italiano e situazioni marginali: alcune considerazioni a partire dalla situazione della narrativa contemporanea di Sardegna. *Revue Babel*. 31(10), pp. 145-164.



Fois, M., (2008). *In Sardegna non c'è il mare*. Roma: Laterza.

Fortini, L. e Pittalis, P., (2010). *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*. Roma: Iacobelli.

Foucault, M., (2016). *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano: Mimesis.

Freeman-Moir, J., (2013). The Servant: Class estrangement as experience in Grazia Deledda's *Canne al vento*. *Educational Philosophy and Theory*. 45(4). p. 420.

Fresu, R., (2014). Scrittrici d'isola: tendenze linguistiche della narrativa femminile italiana in Sardegna nell'ultimo decennio. In Dettori, A., a cura di. *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*. Milano: Franco Angeli, pp. 201-223.

Fuller, P.J., (2000). 'Regional Identity in Sardinian Writing of the Twentieth Century: The Work of Grazia Deledda and Giuseppe Dessì'. *Italianist: Journal of the Department of Italian Studies.*, 20(1), pp. 58-97.

Giacobbe, M., (1957). *Diario di una maestrina*.

Giacobbe, M., (1961). *Piccole cronache*.

Giacobbe, M., (1967). *Il mare*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (1977). *Le radici*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (1991). *I ragazzi del veliero*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (1999). *Maschere e angeli nudi*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (2001). *Arcipelaghi*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (2003). *Scenari d'esilio*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (2005). *Pòju Luàdu*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (2008). *Chiamalo pure amore*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (2011). *Euridice*. Nuoro: Il Maestrale.

Giacobbe, M., (1999). *Grazia Deledda introduzione alla Sardegna*. Sassari: Iniziative culturali.

Gilbert, S.M. e Gubar, S., (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale: Nota Bene.

Gilligan, C., (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press.

Giorgio, A., a cura di, (2002). *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. New York: Berghahn Books.

Giorgio, A. e Waters, J., a cura di, (2007). *Women's Writing in western Europe: Gender, Generation and Legacy*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.

Gramsci, A. (2014) A cura di Gerratana, V. *Quaderni dal carcere*. Torino: Einaudi.

Griffiths, G., (2001). Postcoloniality, Religion, Geography: Keeping Our Feet on the Ground and Our Heads Up. In Scott J.S. e Simpson-Housley P., a cura di, *Mapping the Sacred: Religion, Geography, and Postcolonial Literatures*. Amsterdam: Rodopi. pp. 445–461.

Guida, P., (2005). Cosima, Quasi Grazia: A Novel, Almost an Autobiography. In Scarparo S. e Wilson R., a cura di. *Across Genres, Generations, and Borders: Italian Women Writing Lives*. Newark, NJ: University of Delaware Press. pp. 38-56.

Guiso, A., (2000). *L'oltre e la sua ricerca: indagini sul doppio nella narrativa di Grazia Deledda*. Nuoro: Video Memory.

Guiso, A., (2005). *Grazia Deledda: temi, luoghi, personaggi*. Oliena: IRIS.

Guiso, A., (2007). 'Il ruolo della memoria nell'identità sarda: Salvatore Satta, Maria Giacobbe e Marcello Fois'. In Rorato, L. e Gola, S. *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli anni ottanta*. Berna: Peter Lang.

Guiso, A., (2011). *Euridice, dal mito alla storia il romanzo di Maria Giacobbe*. *L'Unione Sarda*. 11 ottobre.

Hallamore Caesar, A., (2015). Confinement, and Shifting Boundaries in Post-unification Writing by Women. In Sambuco, P., *Italian Women Writers, 1800–2000: Boundaries, Borders, and Transgression*. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, pp. 3-15.

Heatherington, T., (2006). *Sin, Saints, Sheep in Sardinia*. *Identities*. 13(4). pp. 533-556.

Heyer-Caput, M., (2008). *Grazia Deledda's Dance of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press.

Heyer-Caput, M., (2018). Il filo di Grazia: Deledda, Murgia, Agus e la scrittura pensante “al confine”. *Italica*. 95(4). pp.564-584.

Hiller, J.R., (2012). The enduring vision of biodeterministic Sardinian inferiority in the works of Grazia Deledda. *Journal of Modern Italian Studies*. 17(3). pp. 271-287.

Hipkins, D., (2018). *Italy's Other Women: Gender and Prostitution: Italian Cinema, 1940-1965*. Londra: Peter Lang.

Hopkins, R., (2007a). *Islands and Oases: Italian Colonial Cultures, Migration, and Utopia in Women's Writing in Italian and English*. Ann Arbor, MI: ProQuest LLC.

Hopkins, R., (2007b). Re-examining Female Desire in Grazia Deledda: Inheritance Law, Colonialism and Rural Sardinia Culture in “La volpe”. In Wood, S. a cura di. *The Challenge of Modernity: Essays on Grazia Deledda*. Leicester: Troubador Publishing. pp. 111-132.

Jones, V.R. & Lepschy, A.L., (2000). *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*. Londra: The Society for Italian Studies.

Jung, C., (1998). *Racconti, sogni, riflessioni*. Jaffé, A, ed. italiana, a cura di. Tradotto da Russo, G. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

King, M., (2005). *Grazia Deledda: A Legendary Life*. Leicester: Troubador Publishing.

Kozma, J., (2002). *Grazia Deledda's Eternal Adolescents: The Pathology of Arrested Maturation*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Kozma, J., (2004). Translator's Introduction. In Deledda, G., *Ashes*. Tradotto da Kozma, J. Madison. NJ: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 9-20.

Kozma, J., (2006). Translator's Introduction. In Deledda, G., *Marianna Sirca*. Tradotto da. Kozma, J. Madison. NJ: Fairleigh Dickinson University Press. pp. 9-23.

Kozma, J., (2007). Grazia Deledda: A Life. In Wood, S., a cura di. *The Challenge of Modernity. Essays on Grazia Deledda*. Leicester: Troubador Publishing. pp. 17-45.

- Kroha, L., (1992). *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity*. New York: Edwin Mellen Press.
- Lampo, G., (2002). *Grazia Deledda verista?*. Cagliari: Arte Duchamp.
- Lavinio, C., (1991a). *Scelte linguistiche e stile in Grazia Deledda*, in *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*. Roma: Bulzoni. pp. 91-109.
- Lavinio, C., (1991b). *Narrare un'isola*. Roma: Bulzoni.
- Lawrence, D. A., (1921). *Sea and Sardinia*. New York: Thomas Seltzer.
- Leghissa, G., (2005). *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione*. Milano: Mimesis.
- Levi, C., (1972). *Cristo si è fermato a Eboli*. Turin: Einaudi.
- Levi, C., (2003). *Tutto il miele è finito*. Nuoro: Ilisso.
- Lingiardi, V., (2017). *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*. Milano: Raffaello Cortina Edizioni.
- Livi, G., (2012). *Da una stanza all'altra*. Milano: La Tartaruga.
- Lombardi, O., (1979). *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia.

Lucamante, S., (2020). A Quiet Revolution: Illness as Resilience in Grazia Deledda's La chiesa della solitudine. *Modern Language Review*. 115(1), pp. 83-106.

Luongo, M. e Misserville, G., a cura di, (2008). *Isole. Confini chiusi, orizzonti aperti*. Roma: Iacobelli.

McDowell, L., (1999). *Gender, Identity & Place. Understanding Feminine Geographies*. Cambridge: Polity Press.

Mameli, G., (1989). *Scrittori sardi del Novecento*. Cagliari: EdiSar.

Mameli, G., (1991). Tra Nuoro e Copenaghen: profilo di MG. *Almanacco di Cagliari*. 26.

Manca, D., (2012). La rappresentazione dell'Isola nelle opere degli autori sardi: il paesaggio, la Storia e la memoria. *La letteratura degli italiani rotte confini passaggi*. Associazione degli Italianisti. XIV Congresso Nazionale. (Genova, 15-18 settembre 2010), pp. 1-18.

Mannazzu, S., (1998). *Finis Sardiniae* (o la patria possibile). In *Storia d'Italia. Le regioni dall'unità a oggi, La Sardegna*. Torino: Einaudi.

Marci, G., (1978). Radici e poesie della Sardegna: la scrittrice Maria Giacobbe racconta in una intervista. *La Nuova Sardegna*, 5 giugno, p.28.

Marci, G., (1991a). *Romanzieri Sardi Contemporanei*. Cagliari: CUEC

Marci, G., (1991b). *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*. Cagliari: CUEC.

Marci, G., (1994). *Scrivere al confine. Radici, moralità e cultura nei romanzieri sardi contemporanei*. Cagliari: CUEC.

Marci, G., (2005). *In presenza di tutte le lingue del mondo*. Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec.

Marci, G., (2007). Sardo, italiano, europeo?': l'identità molteplice. In: *Isola/Mondo. La Sardegna fra arcaismi e modernità (1718-1918)*. A cura di G/Pissarello e F/Lussana. Roma: Aracne, pp.175-184.

Marci, G., a cura di, (1994). *Scrivere al confine. Radici, moralità e cultura nei romanzieri sardi contemporanei*. Cagliari: CUEC.

Marongiu, M. A., (2007). *Language Maintenance and Shift in Sardinia: A Case Study of Sardinian and Italian in Cagliari*. Ann Arbor, MI: ProQuest.

Marras, M., (1998). *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*. Pamier/Toulouse : Editions Universitaires du Sud.



Marras, M., (2000). *Ecrivains insulaires et auto-représentation*. In *Europaea*. VI. 1-2. pp. 17-77.

Marroccu, L., (2016). *Deledda. Una vita come un romanzo*. Rome: Donzelli.

Marroccu, L., Bachis, F. e Deplano, V., (2015). (eds.) *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*. Rome: Donzelli.

Masala, M.P., (1995). *Autobiografia di un'anima*. *L'Unione Sarda*. 19 maggio.

Massaiu, M., (1983). *Sardegnamara: una donna, un canto*. Milano: Istituto Propaganda Libraria.

Massaiu, M., (1986). *La Sardegna di Grazia Deledda*. Milano: Istituto Propaganda Libraria.

Massey, D., (1994). *Space, Place, Gender*. University of Minnesota Press: Minneapolis.

Massoni, S., (1976). *Vediamo chi sono gli intellettuali: un colloquio intervista con Maria Giacobbe*. *La Nuova Sardegna* (settimanale). 25 gennaio.

Meiklejohn, M.F.M., (2002). *Sardinia: language, life and literature*. Glasgow: University of Glasgow Press.

Melis, A., (1995). *Gli arcipelaghi di Maria*. *L'Unione Sarda*. 30 maggio.

Melis, G., (2008). *Antonio Gramsci. Scritti sulla Sardegna*. Nuoro: Ilisso.

Merler, A., (1997). Ke mariane in mesu ebbas, Quasi una autobiografia di Maria Giacobbe, scrittrice. Maria Giacobbe, Paesaggi, Personaggi, Letteratura e Memoria. *Quaderni Bolotanesi*. 23 XXIII.

Messina, M., (1988). Casa paterna, In *Ead., Piccoli gorgbi*. Palermo: Sellerio. pp. 159-173.

Miccinesi, M., (1975). *Grazia Deledda*. Florence: La Nuova Italia.

Micoli, F., (2013). *Maria Giacobbe: una scrittrice dentro e fuori l'isola*. Online. Disponibile da [https://issuu.com/110elode/docs/tesi\\_completa\\_c2e3e2a11947f1](https://issuu.com/110elode/docs/tesi_completa_c2e3e2a11947f1). Tesi di laurea UNISS (Università degli Studi di Sassari). Consultato il 15 novembre 2022.

Mihaljević, N., (2014). *Spazi vulnerabili nei romanzi di Neera e Marchesa Colombi*, in *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*. Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 29-37

Milazzo, F., (1961). Maria Giacobbe, Piccole Cronache. *Ichnusa*. 9(44). pp. 79-80,

Mitchell, K., (2014). *Italian Women Writers: Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism, 1870-1910*. Toronto: University of Toronto Press.

Moers, E., (1978). *Literary Women*. London: The Women's Press.

- Momigliano, A., (1964). *Grazia Deledda, Opere scelte*. Vol. II. Milano: Mondadori.
- Muoni, L., (1999). Grazia secondo Maria. Una storia di Sardegna vista con occhi di donne. *La Nuova Sardegna*. 11 ottobre.
- Murru Corrigan, G., (1977). *Etnia Lingua Cultura. Un dibattito aperto in Sardegna*. Sassari: EDES.
- Murtas, A., (1999). Nuoro-New York via Spagna. La storia di Dino Giacobbe raccontata dalla figlia Maria, scrittrice. *L'Unione Sarda*. 18 luglio.
- Muscariello, M., (2002). *Anime sole*. Naples: Edizioni Dante & Descart.
- Mura Porcu, A., (2014). La narrativa di Milena Agus: medietà e regionalità linguistiche in Ali di babbo. In Dettori, A., a cura di. *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*. Roma: Franco Angeli, pp. 224-247.
- Muraro, L., (1991), *L'ordine simbolico della madre*. Editori riuniti: Roma.
- Neera, (1889). *L'indomani*. Milano: Casa Editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani.
- Nieddu, L., (1998). 'Lo sguardo all'orizzonte: gli scrittori sardi riscoprono il mare'. In Marras, M., a cura di. *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*. Tolosa: Editions Universitaire du Sud.

Nieddu, L., (2012). *Une nouvelle vague d'écrivains sardes contemporains, entre langue italienne et 'limba'. Les formes et les raisons d'une caractérisation régionale*. [online]. Tesi di dottorato in Italianistica, Università di Cagliari – Università di Nanterre. Disponibile da: <http://www.theses.fr/2012PA100050> (Consultato il 6 maggio 2023).

Nieddu, L., (2015). 'Le dure madri nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde. La letteratura italiana e il concetto di maternità'. In Delogu, L., *Innesti/ Crossroads XL 7*. Venice: Edizioni Ca' Foscari. pp.113-120.

Nozzoli, A., (1978). *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Florence: La Nuova Italia.

Onnis, R. e Spinelli, M., a cura di, (2018). *Donne e Sud. Percorsi letterari nella letteratura italiana contemporanea*. Firenze: Franco Cesati.

Onofri, P., (2007). *Un appuntamento mancato: Grazia Deledda e Luigi Pirandello. Isola/Mondo. La Sardegna fra arcaismi e modernità (1718-1918)*. [online]. (Consultato il 20 aprile 2023). Disponibile da: <http://hdl.handle.net/11584/23313>. pp. 231-238.

Oppo, A., (1983). La domesticità nella famiglia tradizionale sarda. In AA.VV., *Fonti orali e politica delle donne: storia, ricerca, racconto....* Quaderno 3. Bologna: s. e. Centro di documentazione delle donne.

Oppo, A., (1990). *Famiglia e matrimonio nella società sarda tradizionale*. Cagliari: La Tarantola.

Pagliara, M., (2007). *Interni familiari nella letteratura italiana*. Bari: Progedit.

Pala, M., (2007). Da Gramsci a Said: periferie, esilio e filologia. In *Isola/Mondo. La Sardegna fra arcaismi e modernità (1718-1918)*. [online] Rome: Aracne. Disponibile da: <http://hdl.handle.net/11584/23313>. (Consultato il: 15 maggio 2023), pp. 217-230.

Panizza, L. e Wood, S., (2000). *A History of Women's Writing in Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pannain Serra, E., (s.d.). *Grazia Deledda, Sebastiano Satta*. Rome: CIAS.

Paulis, S., (2007). *La costruzione dell'identità: per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna tra '800 e '900*. Sassari: EDES.

Pellegrino, A., (1990). *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*. Rome: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da G. Treccani.

Perrona, L., (2017). *L'altro sé. Opposizioni letterarie dal sud. Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*. Catania: Agra Editore.

Perrot, M., (2011). *Storia delle camere*. Palermo: Sellerio Editore.

Petronio, G., (1963). *Grazia Deledda. I Contemporanei*. I. Milano: Marzorati.

Piano, M. G., (1998). *Onora la madre: autorità femminile nella narrativa di Grazia Deledda*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Pickering-Iazzi, R., (1997). Pathologies of Autobiography and Outlaw Discourses. in *Politics of the Visible: Writing Women, Culture, and Fascism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Pigliaru, A., (1957). Note sul 'Diario di una maestrina'. *Ichnusa*. 20.

Pigliaru, D., (1975). Maria Giacobbe vista da Giuseppe Dessì e Nicola Tanda. *Frontiera: rivista mensile illustrata di cultura, arte, scienza, politica, umanità*. 8(93).

Pinna, L., (2010). *La famiglia esclusiva*. Nuoro: Ilisso

Pintus, M. P., (1975). 'La Sardegna e i viaggiatori tedeschi,' BRADS 6.

Pira, M., (1977). In Barbagia con Maria Giacobbe. *L'Unione Sarda*. 05 giugno.

Pira, M., (1978). *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*. Milano: Giuffrè.

Pirodda, G., (1985). Lo studio delle letterature regionali. La Sardegna. *La Grotta della Vipera*. X. pp. 32-33.

Pirodda, G., (1986). Grazia Deledda e la cultura in Sardegna. Prospettive di ricerca. *La Grotta della Vipera*. XII. pp.36-37.

Pirodda, G., (1989). La Sardegna. In Asor Rosa, A., *Letteratura italiana, Storia e geografia*. Turin: Einaudi, III.

Pirodda, G., (1998). L'attività letteraria tra Otto e Novecento. In Berlinguer, L. e Mattone, A., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*. Turin: Einaudi.

Piromalli, A., (1968). *Grazia Deledda*. Florence: La Nuova Italia.

Pittalis, P., (1983). *Mille anni di solitudine. Società e letteratura nei romanzi di Grazia Deledda. Ichnusa*. 3. Cagliari: EDES.

Pittalis, P., (1998). *Storia della letteratura in Sardegna*. Cagliari: Edizione della Torre.

Pittalis, P., (2014). *Parole e immagini. Il caso Sardegna*. Rome: Iacobelli Editore.

Pitzalis Acciaro, M., (1978). *In nome della madre. Ipotesi sul matriarcato barbaricino*. Milano: Feltrinelli economica

Poddighe, G. M., (1993). *Grazia Deledda: una poetessa e scrittrice dall'anima quasi maschile e autori sardi contemporanei*. Rome: Pagine.

Porcu, F.R., (1999). *Maria Giacobbe e la scrittura necessaria*. L'Unione Sarda. 08 ottobre.

Porru, G., (2010). *Una scrittrice sarda emigrata in Danimarca ma anche una scrittrice "danese... nata in Sardegna"* [online] Disponibile da:

<http://www.tottusinpari.it/2010/01/30/intervista-alla-nuorese-maria-giacobbe>

[una scrittrice sarda a copenhagen in danimarca 2032655- shtml/](#)

(Consultato il 5 marzo 2023).

Porru, G., (1987). Radici e poesie della Sardegna. *La Nuova Sardegna*. 05 giugno.

Ramat, S., (1977). 'La modulazione del luogo comune. Saggio su Grazia Deledda'. *Paradigma*. N. 1. Roma: Antonio Delfino Editore. pp. 91-149.

Ricci, V., (2002). *Grazia Deledda: The Politics of Non-involvement*. Toronto: The University of Toronto Press.

Rich, A., (1977). *Of Woman Born. Motherhood as experience and Institution*. London: Virago.

Rocchetti, A. e Sapegno, M.T., (2007). *Dentro/fuori/sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna: Longo Editore.

Romagnino, A., (1975). *Non vestiva alla marinara*. *L'Unione Sarda*. 29 luglio.

Rudas, N., (2004). *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*. Roma: Carocci.

Sacchetti, L., (1971). *Grazia Deledda, ricordi e testimonianze*. Milano/Bergamo: Minerva Italica.



Salvadori Lonergan, C. *et al.*, (2012). Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiane. In *Atti del Convegno AIPI Associazione Internazionale dei Professori di Italiano* (Cagliari, 25-28 Agosto 2010). Firenze: Franco Cesati.

Sambuco, P., (2012). *Corporeal Bonds. The Mother-Daughter Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*. Toronto, Buffalo e London: University of Toronto Press.

Sambuco, P., (2015). *Italian Women Writers, 1800-2000. Boundaries, Borders, and Transgression*. Vancouver: The Fairleigh Dickinson University Press.

Sanguinetti-Katz, G., (1994). 'La scoperta dell'identità femminile nel romanzo *Cosima* di Grazia Deledda'. In *Rivista di Studi Italiani*, Anno XII, n. 1, giugno 1994, pp. 55-73.

Sanna, S., (2008). *Fra isola e mondo. Letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea*. Cagliari: CUEC.

Sapegno, N., (2000). *Introduzione a G. Deledda. Romanzi e Novelle*. Milano: Mondadori.

Sarale, N., (1990). *Grazia Deledda. Un profilo spirituale*. Rome: Logos.

Sartoretti, I., (2014). Home beyond house: some representations of domesticity in contemporary architectural theory. *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario*. III. 3, giugno.

Scano, A., (1972 [1938]). *Versi e prose giovanili di Grazia Deledda*. Milano: Virgilio.

Scano, A., a cura di, (1938). *G. Deledda, Versi e prose giovanili*. Milano: Treves. pp. 236-242. Nuova edizione a cura della figlia Carmen, (1972). *Bibliografia degli scritti di Grazia Deledda*. Milano: Edizioni Virgilio.

Schneider, J., (1998). *Italy's "southern question". Orientalism in one country*. Oxford-New York: Berg.

Segneri, A., (1962). *Le piccole cronache di MG: rassegne. Ichnusa*. 10. pp. 46-47.

Serra, P., (2012). *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*. Milano: Franco Angeli.

Sgavicchia, S., (2016). *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane del secondo Novecento a oggi*. Roma: Carocci.

Showalter, E., (1982). *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.

Sini, F., (2000). *Il 'chi é?' delle donne sarde*. Sassari: EDES.

Solinas, P.G., (1993). *Forme di famiglia, Parte Seconda. La Ricerca folklorica*. N.27. Aprile. Brescia: Grafo Edizioni.

Solinas, P., (2004). *L'acqua strania. Il declino della parentela nella società complessa*. Milano: Franco Angeli.

Soriga, P., (2017). Intervistata da S. Spissu per il blog *mezza-penna.it*. [online] Disponibile da: <http://www.mezza-penna.it/2017/03/28/paola-soriga/> (Consultato il 27 aprile 2023).

Soriga, P., (2018). Intervistata da C. Cossu per *La Nuova Sardegna*. [online] Disponibile da: <https://www.lanuovasardegna.it/tempo-libero/2018/03/28/news/dall-isola-al-mondo-una-generazione-che-cerca-un-futuro-1.16649443> (Consultato il 27 aprile 2023).

Spinazzola, V., (1999). Introduzione a Deledda, G., *La chiesa della solitudine*. In *Romanzi sardi*. I Meridiani. Milano: Mondadori. p. 6.

Spinazzola, V., (2001). *La modernità letteraria*. Milano: Saggiatore.

Storchi, S., a cura di, (2013). *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*. Oxford: Peter Lang.

Storchi, S., Spunta, M. e Morelli, M., a cura di, (2017). *Women and the Public Sphere in Modern and Contemporary Italy. Essays for Sharon Wood*. Leicester: Troubador Publishing Ltd.

Storini, M. C., (2017). 'Figurazioni del materno e voci narranti nella letteratura italiana fra Otto e Novecento'. In AA.VV.. *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*. Bracciano/Roma: Del Vecchio Editore. pp. 109-127.

Sulis, G., (2017). Sardinian Fiction at End of the Twentieth and Beginning of the Twenty-first Century. *Incontri*. 2017. 32(2). pp. 69-79.

Tanda, N., (1997). La poesia e la narrativa sarda. *Italian Culture*.. 15(1). pp. 391-398.

Tanda, N., (1991). *Letterature e lingue in Sardegna*. Sassari: Edes.

Tanda, N., (1992). *Dal mito dell'isola all'isola mito. Deledda e dintorni*. Rome: Bulzoni.

Tanda, N., (2000). Gli arcipelaghi di MG tra ethos barbaricino e mito classico. *Itinera: studi in memoria di Enzo Cadoni*. pp. 21-30.

Tanda, N., (2003). *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*. Cagliari: Cucc.

Tanda, N., (2007a). *Quale Sardegna?: Pagine di vita letteraria e civile*. Sassari: Carlo Delfino Editore.

Testaferri, A., (1989). *Donna. Women in Italian Culture*. Toronto: University of Toronto Press.

Tobia, A., (1971). *Grazia Deledda*. Rome: Ciranna.

Turner, V., (1967). "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage".  
In *The Forest of Symbols Ithaca*. NY: Cornell University Press, pp. 46-55.

Turner, V., (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Pub.

Urban, M.B., (2015). Donne e madri ne La contessa di ricotta di Milena Agus. In  
Delogu L., a cura di. *La letteratura italiana e il concetto di maternità*. Venezia: Ca' Foscari.  
pp. 25-31.

Van Gennep, A., (2012). *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri.

Wagner, B., (2011). La questione sarda. La sfida dell'alterità. *aut aut*. 349. pp. 10-29.

Wagner, B., (2008). *Sardinien, insel im dialog. Texte, diskurse, filme*. Tübingen: Franke  
Verlag.

Wilson, E., (1991). *The Sphinx in the City*. Londra: Virago.

Wood, S. (1995). *Italian women's writing 1860-1994*. London: The Athlon Press.

Wood, S., (2007). *The challenge of modernity. Essays on Grazia Deledda*. Londra:  
Troubador.

Woolf, V., (2016 [1929]). *Una stanza tutta per sé*. Roma: Newton Compton.

Zancan, M., (1990). La donna nuova: La scrittura e il modello in Grazia Deledda.  
In Pellegrino, A., *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*. Rome: Istituto della  
Enciclopedia Italiana. pp. 89–99.

Zancan, M., (1998). *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria  
italiana*. Torino: Einaudi