



**Chronica Mundi**

**Chronica Mundi**

Volume 16-17 (2022-2023)

eISSN 2282-0094

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

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

Edited by  
Sara Delmedico and Elena Sottilotta

Chronica Mundi

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

## **Editor in Chief**

SARA DELMEDICO

## **Editorial Board**

ALBERTO MARIO BANTI

Università di Pisa (Italy)

STEFANO BELLUCCI

International Institute of Social History (The Netherlands)

FABIO CAMILLETTI

University of Warwick (United Kingdom)

ESTER CAPUZZO

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

ANDREA CARTENY

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

VICTOR CRESCENZI

Università degli Studi di Urbino (Italy)

ANNA FALCIONI

Università degli Studi di Urbino (Italy)

IRENE FOSI

Università di Chieti (Italy)

JEAN-YVES FRÉTIGNÉ

Université de Rouen (France)

VALERIE MCGUIRE  
European University Institute (Italy)

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

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

ANA MARIA RODRIGUES  
Universidade de Lisboa (Portugal)

EDUARDO ROZO ACUÑA  
Università degli Studi di Urbino (Italy)

MAURICIO SÁNCHEZ MENCHERO  
UNAM (Mexico)

ROLAND SARTI  
University of Massachusetts Amherst (USA)

ROY SMITH  
Nottingham Trent University (United Kingdom)

ROSA NELLY TREVINYO-RODRÍGUEZ  
Tecnológico de Monterrey (Mexico)

ANA VÁZQUEZ HOYS  
UNED (Spain)

# Indice

## Prefazione

### Introduzione

Sara Delmedico ed Elena Sottilotta p. 7

## Articoli

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

Gigliola Sulis p. 13

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

Paolo Ferrante p. 65

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

Gianmarco Mancosu p. 96

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

Marco Lutzu, Diego Pani and Kristina Jacobsen p. 123

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

Gloria Turtas p. 158

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

Laura Nieddu p. 180

**Il primo romanzo in lingua sarda: *Sa bida est amore* di Francesca Cambosu**

Stefano Fogarizzu p. 210

**Lo spazio al margine di Milena Agus: cura di sé e cura del mondo**

Ramona Onnis p. 238

**Tessere parole: insularità nella poesia di Antonella Anedda Angioy**

Giuliana Adamo p. 257

**‘Le scritture rimangono’: Intervista a Michela Murgia**

A cura di Sara Delmedico ed Elena Sottilotta p. 278

**English Abstracts** p. 290

## **Prefazione**

Chronica Mundi è una rivista scientifica a vocazione internazionale nata con l'idea di creare una piattaforma dove studiosi e anche semplici appassionati di storia possano trovare spunti di riflessione e dibattito. Gli studi pubblicati sulla rivista sono originali, hanno un'ampia copertura temporale e geografica e vengono valutati attraverso il metodo del peer-review. Chronica Mundi ha pubblicazione annuale.

Chronica Mundi is a journal with an international vocation founded with the idea of creating a platform where experts, but also history enthusiasts, can find food for thought and discussion. Studies published in the journal are original, have broad geographic and temporal coverage and are evaluated through the method of peer review. Chronica Mundi is published once a year.

Chronica Mundi es una revista científica de enfoque internacional con miras a crear una plataforma en la que estudiosos y aficionados a la historia puedan encontrar elementos de reflexión y debate. Los estudios publicados en la revista son artículos originales de investigación histórica, tienen una amplia cobertura geográfica-temporal y se evalúan a través del método de revisión por pares. Chronica Mundi aparece una vez al año.





# Introduzione

Sara Delmedico

Elena Sottilotta

‘Quasi castellana maestosamente assisa al centro di sue vassalle, la Sardegna s’innalza sul Mediterraneo al mezzodi della Corsica, attorniata da varie piccole isole da lei non divise che per brevi intervalli di mare’.

Luciano Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna* (Torino: Botta, 1841), p. 7.

Le parole di Luciano Baldassarre ci mostrano chiaramente come veniva percepita la Sardegna dal di fuori: ‘quasi castellana’, crocevia geografico centrale nel Mar Mediterraneo, era – e in certa misura lo è ancora – circondata da un’aura mitica e arcaica che resiste intatta attraverso il tempo e lo spazio. I sardi erano descritti come ‘ricchi di immaginazione e di genio’,<sup>1</sup> ‘[c]ontrarj dal nutrire un umore selvaggio [...], essi sono amanti delle feste e dei pubblici divertimenti; le loro maniere sono gentili, e piacevoli le loro relazioni’.<sup>2</sup> Non solo, la fierezza era rilevata come caratteristica tipica degli abitanti dell’isola: Alberto De La Marmora, ad esempio, racconta che

[I]es Sardes peuvent passer pour les véritables descendants de ces insulaires qui offrirent jadis de bon gré à Caius Gracchus ce qu’ils avaient refusé de fournir de force au consul Orest. On peut dire aussi que l’esprit national dont furent enflammés les Arsicoras et les Hiostus fait encore battre, de nos jours, le coeur de plusieurs habitants de l’île.<sup>3</sup>

Al di là degli stereotipi, la Sardegna ha visto emergere figure femminili straordinarie come la grande giudicessa Eleonora

---

<sup>1</sup> Luciano Baldassarre, *Cenni sulla Sardegna* (Torino: Botta, 1841), p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup> Alberto De La Marmora, *Voyage en Sardaigne* (Torino: Bocca, 1839), pp. 190–191.

d'Arborea (1347-1404), che Pasquale Tola, nel suo *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna* (1838), definiva una 'rinomata guerriera e legislatrice, ed una delle donne più famose che abbiano vissuto, non che in Sardegna, nell'Europa intiera negli ultimi anni del secolo XIV'. Eleonora, dunque, veniva inclusa a pieno titolo nel dizionario poiché 'assunse incontanente animo ed uffizi virili, cinse le armi' e, aggiungeva Tola, 'reca maraviglia come in un secolo di tanta barbarie cotanto sopravanzassero in una donna la mente ed il senno'.<sup>4</sup>

È proprio il fascino di quest'aura mitica e di figure leggendarie come Eleonora d'Arborea che ci ha spinto a indagare in maniera più approfondita la Sardegna e le sue espressioni creative, scegliendo l'isola come spazio privilegiato per l'esplorazione delle contraddizioni determinate da ruoli di genere prestabiliti. L'identità isolana, in senso più ampio, ci porta infine a rinegoziare i confini stessi del nostro io, della nostra personale insularità, in cui ci sentiamo e siamo tutti *canne al vento*, celebre metafora della condizione esistenziale umana tratteggiata da Grazia Deledda, un'altra figura illustre a cui la Sardegna ha dato i natali, l'unica donna ad aver ricevuto il premio Nobel per la Letteratura in Italia ad oggi. Nel corso del ventesimo secolo, la produzione culturale sarda non si è arrestata e ha visto emergere numerose espressioni creative ad opera di scrittrici come Michela Murgia, Milena Agus, Antonella Anedda, Maria Giacobbe, Bianca Pitzorno, Paola Soriga, e di artiste come Maria Lai, le cui sculture, tele e "fiabe cucite" hanno dato voce e risalto ai racconti della tradizione sarda al di là dell'isola.

Accanto a queste figure femminili note, numerose donne sconosciute hanno contribuito a plasmare il carattere unico e sfaccettato di quest'isola, sfumando nella vita di tutti i giorni il confine tra il mondo appartato delle loro famiglie e la sfera pubblica e sfidando i loro mondi con piccoli ma audaci atti di disobbedienza

---

<sup>4</sup> Pasquale Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna* (Torino: Chirio e Mina, 1837), pp. 53-54.

all'ordine prestabilito. Nel dipanare i fili inesplorati tra figure femminili di spicco e coloro che non sono entrate a far parte delle pagine ufficiali della storia di questa regione, questo volume raccoglie i contributi di studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari che hanno esplorato il ruolo delle donne nella cultura e nella società sarda dal Medioevo al giorno d'oggi, con un'enfasi sui concetti di creatività ed espressione di sé, intesi non solo nelle dimensioni letterarie, culturali e artistiche, ma anche in pratiche e contesti quotidiani.

Gli articoli adottano diversi approcci metodologici e riconoscono le forme di creatività ed espressione di sé a cui ricorrevano le donne sarde in una varietà di contesti sociali e culturali, spaziando attraverso linguaggi artistici e prospettive di studio molto diversi tra loro, dalla letteratura alla poesia, dalla musica alla scultura, dalla televisione al folklore, con una particolare attenzione al tema dell'identità femminile. Dal punto di vista storico, i saggi coprono un ampio arco temporale che va dal Medioevo all'età contemporanea e sono accomunati dall'analisi di figure femminili, reali e immaginarie, profondamente radicate nella realtà isolana, ma la cui forza trascende i confini tangibili e intangibili dell'isola.

Il volume si apre con un saggio di **Gigliola Sulis** che individua efficacemente alcune traiettorie chiave per ripercorrere la storia della scrittura femminile all'interno del canone letterario sardo, seguendo le orme metaforiche delle *janas*, figure fatate della demologia dell'isola, e dei loro telai d'oro, il cui filo lega inescandibilmente passato e presente, mito e realtà.

Segue il saggio di **Paolo Ferrante**, che studia con dovizia di riferimenti bibliografici la presenza, unica nel suo genere, della figura femminile di Sardinia de Lacon nelle decorazioni scultoree medievali della chiesa di San Pietro di Zuri, sviscerando il suo eccezionale ruolo di "operaia" che si occupò della conduzione del cantiere per la costruzione della chiesa.

Le immagini delle donne sarde, in bilico tra tradizione e modernità, diffuse dai cinegiornali nell'Italia del dopoguerra,

vengono analizzate da **Gianmarco Mancosu** in prospettiva critica, evidenziando come i filmati contribuirono attivamente a diffondere categorie razziali e di genere del tutto funzionali all'implementazione di progetti di sviluppo capitalistici e spesso distanti dalle realtà socio-culturali dell'isola.

**Marco Lutz**, **Diego Pani** e **Kristina Jacobsen** esplorano la musica e il linguaggio come spazi femminili di creatività ed espressione di sé in Sardegna concentrandosi sulle figure di Maria Carta, Dolores Biosa e Franzisca Manca, artiste che hanno scelto la musica e la poesia come precipua espressione della loro creatività all'interno del canone della musica e della poesia orale che, nonostante i numerosi cambiamenti sociali avvenuti in Sardegna e in Italia dalla Seconda Guerra Mondiale, continua ad essere in gran parte dominato da uomini.

La predominanza maschile è presente anche nel genere sardo dei 'gosos', i cui testi sono anonimi o firmati da uomini. **Gloria Turtas** analizza, nel contesto poco esplorato della poesia femminile sarda, il caso eccezionale di Maria Elena Sini che, a soli 21 anni, nell'imminenza della Prima Guerra Mondiale, lancia un disperato appello poetico rigorosamente in lingua sarda interpretando i 'Gosos pro sa Paghe' (Lodi per la pace) che circolarono con successo in tutta l'isola, dando dolorosamente voce alle sofferenze dei soldati e delle donne durante il conflitto.

Le donne ribelli protagoniste dei romanzi di Salvatore Niffoi vengono analizzate da **Laura Nieddu**. Le figure femminili che prendono vita dalla penna di Niffoi si ribellano al proprio destino. Partendo da un'introduzione sulle donne nel panorama letterario sardo, l'autrice si concentra sullo studio di alcune protagoniste di celebri romanzi niffoiani, tra cui Redenta Tiria, Mintonia, Itria, Sidoria e le eroine de *L'ultimo inverno*.

E sempre una donna è l'autrice del primo romanzo in assoluto in lingua sarda, *Sa bida est amore* di Francesca Cambosu, di cui **Stefano Fogarizzu** analizza la genesi, le tematiche, le caratteristiche antropologico-culturali, auspicando un suo pieno recupero e

valorizzazione storica, letteraria e linguistica.

Una comunità di donne in un paese dell'entroterra sardo è protagonista dell'ultimo romanzo dalla narrazione corale di Milena Agus, *Un tempo gentile*, che viene esplorato e analizzato nel saggio di **Ramona Onnis**, con un focus sulle nozioni di cura ed etica della cura espresse nei rapporti che si instaurano tra le donne del paese e i migranti, da loro assistiti e aiutati, attraverso un'interazione reciproca fruttuosa e vitale.

La poesia di Antonella Anedda Angioy, storica dell'arte, traduttrice e saggista, una delle voci più importanti della poesia contemporanea in Italia e all'estero, è al centro del contributo di **Giuliana Adamo**, che esplora le sfumature del suo immaginario poetico e del suo linguaggio, analizzandone la poetica in termini di distanza e assenza, e con enfasi sulla dimensione isolana.

Attraverso il *fil rouge* della molteplicità delle identità delle donne e delle espressioni creative ad esse legate, i saggi illustrano e approfondiscono varie sfaccettature della presenza femminile in Sardegna. Ci teniamo a ringraziare gli autori e i revisori anonimi che hanno contribuito alla creazione di questo volume e tutti coloro che sono intervenuti a vario titolo nell'ambito della conferenza da cui è nato, determinandone in modo decisivo il proficuo scambio di prospettive. Rivolgiamo un ringraziamento particolare agli ospiti d'onore che avevano partecipato all'evento: Bianca Pitzorno, Paola Soriga, Cristina e Stefania Ariu, Chiara Effe, Franco Mottoli, Roberto Priamo Sechi, Ugo Tanda e Michela Murgia. Siamo molto felici di riportare, a conclusione del volume, un estratto della nostra intervista a Michela Murgia in omaggio alla sua memoria. Ringraziamo Alessandro Giammei per l'assistenza nella pubblicazione dell'intervista.

## **Biografie**

**Sara Delmedico** (PhD, University of Cambridge) è professoressa a contratto presso l'Università di Bologna. Precedentemente è stata

Irish Research Council Postdoctoral Fellow (University College Dublin), MHRA Research Fellow (University of Cambridge), Visiting Fellow (University of London). I suoi principali interessi di ricerca includono la storia delle donne nell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento con una particolare attenzione alla storia del diritto e alla letteratura. Recentemente ha pubblicato la monografia *Opposing Patriarchy. Women and the Law in Action in Pre-Unification Italy (1815-1865)* (London: IMLR book series, 2021).

**Elena Sottilotta** (PhD, University of Cambridge) è Research Fellow presso il Murray Edwards College della University of Cambridge. Precedentemente è stata AHRC Postdoctoral Fellow presso la University of Cambridge, Visiting PhD Researcher presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e borsista Fulbright presso la University of St. Thomas negli Stati Uniti. I suoi interessi di ricerca vertono su letteratura comparata, letteratura per l'infanzia, fiabe e tradizioni orali da una prospettiva transmediale e di genere. Ha scritto vari saggi in riviste internazionali su figure femminili relegate ai margini della tradizione letteraria e fiabesca. Tra le sue recenti pubblicazioni, ricordiamo: 'From Avalon to Southern Italy: The Afterlife of Fata Morgana in Laura Gonzenbach's *Sicilianische Märchen* (1870)' (*Women Language Literature in Italy / Donne Lingua Letteratura in Italia*, 2021), 'Maria Savi-Lopez: The Portrait of a Neglected Woman Writer and Folklorist in Post-Unification Italy' (*P.R.I.S.M.I. Revue d'études italiennes*, 2022), e '(Re)Collections of a "Piccola Stregghina" from the Heart of the Mediterranean: Gender and Class Consciousness in Grazia Deledda's Folkloric Writings' (*I.S. MED. – Interdisciplinary Studies on the Mediterranean*, 2023).

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

Gigliola Sulis

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

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

essenzialista, poiché ‘the colonized subaltern *subject* is irretrievably heterogeneous’, e sottolinea come ‘[w]ithin the effaced itinerary of the subaltern subject the track of sexual difference is doubly effaced’.<sup>11</sup> All’intersezione tra studi di genere e questione della marginalità si collocano anche le riflessioni di bell hooks sulla scelta del margine come posizionamento consapevole e militante, come spazio di apertura radicale, e come punto di vista che favorisce sguardi e interpretazioni non canoniche, perché ‘[t]o be in the margin is to be part of the whole but outside the main body’.<sup>12</sup> Il caso delle scrittrici sarde mostra come l’essere ‘fuori centro’ di una letteratura minore e la ‘ex-centricità’ della letteratura di genere<sup>13</sup> si complichino reciprocamente e arricchiscano la nostra comprensione della tradizione così come l’abbiamo ricevuta.

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

---

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

<sup>11</sup> Spivak, pp. 270, 286.

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

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

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

### **Le scrittrici nella letteratura sarda. Prime ipotesi di mappatura**

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>30</sup> Michela Murgia, *Accabadora* (Torino: Einaudi, 2009).

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

<sup>32</sup> Fois, p. 11. Cfr. *supra*, p. 21.

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

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

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

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

---

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

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

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

<sup>37</sup> Ivi, p. V.

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

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

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

---

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

<sup>40</sup> Bardazzi, p. 95.

<sup>41</sup> Anedda, *Isolatria*, p. 40.

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

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

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

---

<sup>42</sup> Franco Solinas, *Squarciò* (Milano: Feltrinelli, 1956).

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

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

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

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

---

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

<sup>46</sup> Antonella Anedda, *Geografie* (Milano: Garzanti, 2021).

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>50</sup> Ivi, p. 21.



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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>60</sup> Soriga, *Sardinia Blues*, p. 123.

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

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

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

---

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

<sup>63</sup> Elisabetta Rasy, *Ritratti di signora* (Milano: Rizzoli, 1997).

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

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

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

<sup>67</sup> Monica Farnetti, a cura di, *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione*,

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>80</sup> Zambon, p. 324.



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

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

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

---

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

<sup>82</sup> Deleuze e Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*.

<sup>83</sup> Giacobbe, *Grazia Deledda*, pp. 83–84.

<sup>84</sup> Anedda, ‘S. Solitudine’, pp. x, xiv.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

<sup>91</sup> Pigliaru, p. 181.

<sup>92</sup> Ivi, p. 180.

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

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

---

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

<sup>94</sup> Così nell'intervista a Francesco Satta, in *Fra due mondi*.

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

---

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

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

---

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>106</sup> Gallico Spano, *Mabruk*. 'Ringraziamenti', pp. 425–426.

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

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

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

### **Per una conclusione non definitiva**

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

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

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

## **Biografia**

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

---

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

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

## **Bibliografia**

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

### **Filmografia**

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

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

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

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

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

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

### **Teatro**

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

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

### **Sitografia**

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

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

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

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

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

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

Paolo Ferrante

**Sommario:** Secondo molti studiosi, tra le decorazioni scultoree della chiesa di San Pietro di Zuri, è ritratta Sardinia de Lacon, fondatrice e badessa del monastero femminile di Zuri in base alle fonti e da alcuni ritenuta essere la madre del Giudice Mariano II. Unicum nel quadro dell'architettura, questa chiesa è un monumento firmato in quanto un'iscrizione riferisce della sua consacrazione nell'anno 1291 e identifica le figure del committente Mariano II e del *magister* Anselmo. Eccezionalmente nomina anche Sardinia come “operaia”, colei cioè che ebbe la conduzione del cantiere per la costruzione. La prova documentale che questo ruolo sia stato affidato ad una donna è un fatto unico nella storia dell'arte romanica. La decorazione scultorea è notevole, opera articolata di Anselmo al cui interno si nota un gruppo composto da San Pietro, la Vergine col Bambino e cinque Apostoli, uno dei quali abbraccia Sardinia. La rappresentazione di un committente nella scultura romanica è un evento raro, a Zuri vi è rappresentata una donna, ancora in vita e posta allo stesso livello dei Santi. Questi dettagli spingono ad approfondire la ricerca sull'identità di Sardinia sulla base di informazioni ed analisi multidisciplinari. Il presente contributo analizza una nuova ipotesi di identificazione e le conseguenze che da essa derivano riguardo alla datazione della primitiva costruzione della Chiesa e del ciclo scultoreo, riguardo all'inserimento dei suoi esecutori in un contesto storico-artistico del tutto differente rispetto a quello che fino ad oggi si dà per certo, e riguardo alla possibile identità del Maestro Anselmo.

**Parole chiave:** Scultura Romanica, Statualità dei Giudicati Sardi, Genealogie Medievali, Iconografia medievale, Epigrafia.

## Introduzione

Pur essendo relegata in una posizione periferica rispetto ai capoluoghi dell'Isola, costruita sul *limes* che secolarmente aveva separato – e avrebbe continuato a separare – la parte controllata dagli invasori (fenici, romani, bizantini, e successivamente aragonesi e

catalani) dalla *Barbària* irriducibile alla dominazione, in posizione di avamposto religioso verso quello spazio di territorio così legato agli antichi culti della terra e della fertilità, dove più lenta e difficile si presentava la penetrazione del culto cristiano, la Chiesa di San Pietro di Zuri è stata singolarmente un crocevia di personaggi e un concentrato di tracce di storia.<sup>1</sup>

In base a quanto documentato in un'iscrizione sulla facciata, la costruzione si deve ad un Maestro proveniente dalla Regione dei Laghi Lombardi, nell'ambito di un programma di sviluppo sostenuto dalla casa regnante di Arborea,<sup>2</sup> che alla fine del Duecento ne promosse la costruzione originaria o piuttosto – come questo articolo proverà a dimostrare – un successivo rinnovamento. Nei secoli seguenti fu teatro della resistenza all'occupazione catalano-aragonese, al suo interno vennero giustiziati i nobili venuti a prendere possesso feudale della regione in rappresentanza del re, fu oggetto della devozione continua di pellegrini che lasciarono i segni graffiti del loro passaggio e della loro devozione, fu testimone degli eventi che segnarono l'allagamento della Valle del Tirso e lo spopolamento del paese di Zuri, occasione nella quale fu smontata e ricostruita più a monte con un efficace intervento di anastilosi.<sup>3</sup> E soprattutto fu

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sulla chiesa si rimanda alla Bibliografia e in particolare a Raffaello Delogu, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna* (Roma: Libreria dello Stato, 1953), pp. 201–207; Renata Serra, *La Sardegna*, in collana *Italia Romanica* (Milano: Jaca Book, 1988), pp. 233–241; Roberto Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300* (Nuoro: Illisso, 1993), pp. 251–260.

<sup>2</sup> Prima di iniziare la nostra ricerca, è indispensabile una precisazione terminologica sul termine “Giudice”: all'uscita dalla dominazione bizantina, nell'Isola si erano sviluppate forme di organizzazione statuarie chiamate “Giudicati”, cioè la formazione di autorità sovrane e autonome. Queste comunità politiche sorte per regolare la vita sociale dei popoli stanziati sul territorio erano rette da un “Giudice” e governate da un Parlamento. Fino all'inizio del XIII secolo i Giudicati furono quattro: Torres, Gallura, Arborea, Calari. Da qui in avanti, per semplicità, Giudice sarà sinonimo di Re, Giudicato sinonimo di Stato. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla Bibliografia, in particolare a Francesco Cesare Casula, *La storia di Sardegna* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 1994).

<sup>3</sup> L'intervento di anastilosi e le sue fasi sono documentate in Carlo Aru, *San Pietro*

oggetto delle cure e della sollecitudine degli abitanti di Zuri che ne scongiurarono il crollo con incessanti interventi di mantenimento e ricostruzione, grazie ai quali, come scrisse magnificamente Raffaello Delogu, ‘il linguaggio dell’arte è stato salvato dalla pietà di un popolo che, nella esattezza dei suoi istinti primordiali, ha in esso riconosciuta l’espressione più alta della sua fede religiosa’.<sup>4</sup>

L’eco di tutti questi eventi è impresso sulle pietre della costruzione e, predominante tra questi, si presenta la figura di Sardinia della nobile famiglia arborense dei Lacon,<sup>5</sup> che emerge dal passato in associazione con questo monumento: di seguito proveremo a seguirne le tracce che, sebbene deboli e sfumate – indecifrabili fino in fondo – sono di straordinaria originalità.

In particolare, conosciamo Sardinia de Lacon grazie all’iscrizione medioevale in facciata e alla decorazione scultorea della Chiesa. Tuttavia, se da un lato l’analisi dell’apparato scultoreo e l’approfondimento della trama figurativa inducono a ritenere che la personalità di Sardinia sia centrale per la comprensione del monumento, dall’altra l’interrogativo degli storici sull’identità di questa donna non ha portato che ad una timida ipotesi di identificazione.

Approfondiremo dunque questa ricerca, formulando delle ipotesi sulla base di una valutazione in chiave diacronica delle fonti e analizzando in modo congiunto le diverse informazioni che provengono dai documenti e dalle genealogie medievali, dalla storia dell’arte medievale, dalle analisi iconografiche e paleografiche.

Coerentemente avizzeremo una nuova ipotesi di identificazione alternativa rispetto a quella fino ad oggi proposta, la quale – qualora accertata – condurrebbe a delle conseguenze rilevanti anche a proposito della datazione della primitiva costruzione della

---

*di Zuri* (Reggio Emilia: Officine Grafiche Reggiane, 1926).

<sup>4</sup> Delogu, *L’Architettura del Medioevo in Sardegna*, p. 238.

<sup>5</sup> In merito alle notizie storiche sulla famiglia dei Lacon, si può fare riferimento alla Bibliografia, in particolare Francesco Cesare Casula, *Dizionario Storico Sardo* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2000), p. 823.

Chiesa, dell'esecuzione del suo ciclo scultoreo, e dell'inserimento dei suoi esecutori in un contesto storico-artistico del tutto differente rispetto a quello che fino ad oggi si è dato per certo.

### **San Pietro di Zuri**

La Chiesa di San Pietro di Zuri presso Ghilarza, nell'allora territorio giudicale di Arborea, è un esempio di architettura tardoromanica, risultato di un 'compromesso tra la sensibilità gotica e un modo di sentire lo spazio romanico',<sup>6</sup> la cui costruzione si fa risalire alla fine del XIII secolo.

È univocamente e tradizionalmente associata alla casa regnante di Arborea, secondo un sentimento così sintetizzato da Anna Luisa Sanna in un passo in cui tra l'altro è già esposta la proposta identità di Sardinia de Lacon:

la chiesa conserva ancora, fortissima, la sua impronta giudicale. Sono tutt'oggi visibili i segni che ne sottolineano l'appartenenza al regno: in facciata, l'iscrizione che rende noto il nome di Mariano II, giudice del regno di Arborea, e il bassorilievo dell'architrave che rappresenta Sardinia, madre del giudice, insieme alla Vergine e San Pietro: a Zuri vi erano i possedimenti della famiglia regnante, qui Sardinia de Lacon aveva fondato il suo monastero, qui il giudice Mariano aveva chiamato l'architetto Anselmo affinché costruisse una chiesa accanto al convento fondato dalla madre.<sup>7</sup>

La forza, l'univocità e l'unanimità di tale rappresentazione si devono al fatto che il San Pietro è un'opera firmata e datata, in quanto l'iscrizione in facciata, che abbiamo già introdotto, ne fissa – oltre all'anno di consacrazione 1291 – la Committenza giudicale e il nome dell'architetto e costruttore: Anselmo da Como. La presenza ingombrante di questo documento – fonte scritta di straordinaria rilevanza in un periodo in cui sono scarse le testimonianze per l'Isola – ha influenzato la lettura del monumento, rendendola però rigida e bloccata su un'unica interpretazione.

---

<sup>6</sup> Delogu, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*, p. 202.

<sup>7</sup> Anna Luisa Sanna, *San Pietro di Zuri* (Ghilarza: Iskra, 2008), p. 7.

Posta in questa cornice, la chiesa risulta un monumento unico slegato da correnti sia isolane sia continentali, secondo Roberto Coroneo essa ‘rappresenta un caso unico nel quadro dell’architettura medioevale in Sardegna, ne trova riscontro fuori dall’Isola, qualificandosi come opera singola di un maestro campionesese, proiettato verso il Gotico eppure sensibile ai suggerimenti della locale tradizione romanica’<sup>8</sup> e precedentemente Raffaello Delogu ‘non si trovano nell’Isola precedenti o ripercussioni delle maniere proprie a questo edificio e che, di conseguenza, non si può che ritenerlo dovuto alla circostanza del temporaneo soggiorno dell’Arborea del Maestro che ebbe a firmarlo’.<sup>9</sup>

Lasciando momentaneamente in sospeso l’Iscrizione, prendiamo le mosse da un altro elemento distintivo della Chiesa, cioè dalla sua decorazione scultorea, confidando che questa ci possa portare ad una comprensione più ampia e fluida del monumento, proprio perché la scultura romanica sfugge in parte ad un’immediata comprensione, è complessa e non completamente intuibile ai nostri giorni. Seguiamo dunque la forza dei segni scolpiti nella pietra che si impone al nostro sguardo, introducendoci in un mondo in cui la diversità d’interpretazione è la regola.

Il San Pietro di Zuri presenta un’importante decorazione scultorea (lo potremmo chiamare un “apparato” scultoreo), opera complessa e articolata il cui artefice viene identificato nella stessa persona dell’architetto principale (Anselmo da Como), che non ha eguali nel panorama medioevale isolano, eccezion fatta per la Chiesa di San Pantaleo a Dolianova. Servirà ai nostri fini descrivere brevemente questo apparato, composto da elementi decorativi, da capitelli istoriati e da un lungo fregio di facciata.

Gli elementi decorativi provengono dalla tradizione lombarda e confermano l’origine del Maestro: il decoro a torciglione che incornicia il portale e la sovrastante lunetta è caratteristico dell’area

---

<sup>8</sup> Coroneo, *Architettura Romanica dalla metà del Mille al primo '300*.

<sup>9</sup> Delogu, *L’Architettura del Medioevo in Sardegna*, p. 201.

padana e trova il suo modello nella decorazione delle finestre del coro nel Sant'Abbondio a Como, allo stesso modo il motivo degli archi rampanti è tipicamente lombardo e si trova anche in edifici di transizione verso il gotico (Vercelli, Sant'Andrea).

I capitelli istoriati sui fianchi contengono elementi floreali e scene di vita reale, tra questi in particolare la rappresentazione presente sulla parasta d'angolo lato destro è nota e singolare: due lati sono occupati da una serie di figurine maschili e femminili poste una di fianco all'altra con le mani allacciate.

Alcuni studiosi la ritengono una raffigurazione del ballo sardo altri del parlamento giudiciale riunito in consiglio. Tra i primi ricordiamo Raffaello Delogu che ha creduto di riconoscere delle figure che indossano la berrita, il tipico copricapo del costume sardo, unite nella danza del *su ballu tundu*.<sup>10</sup> Già precedentemente lo stesso Carlo Aru, in occasione dei lavori di ricostruzione della Chiesa, diede analoga interpretazione:

una scena del caratteristico ballo paesano nella forma tradizionale sempre ripetuta sui tappeti, bisacce, merletti ed altri prodotti dell'arte popolare. La rappresentazione ha una particolare importanza essendo l'unica volta, a quanto io so, che forma soggetto di una ornamentazione scultorea e dovendosi considerare la più antica testimonianza della vitalità più volte secolare di questo motivo.<sup>11</sup>

Il ballo appartiene anche alla tradizione religiosa, derivando dalle danze rituali in onore delle divinità precristiane, trasposizione del rituale pagano in quello cristiano, e veniva spesso eseguito anche all'interno delle Chiese, almeno fino al Settecento quando fu infine proibito ed ammesso solo sul sagrato, abbandonando la funzione sacra e prendendo la via della piazza e l'espressione festosa.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Delogu, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*, p. 204.

<sup>11</sup> Aru, *San Pietro di Zuri*, p. 35.

<sup>12</sup> Per approfondimenti sul tema si rimanda ad Andrea Deplano, Vittorio Montis, *Ballos* (Cagliari: Florias 2000) e Gerolama Carta Mantiglia, Antonio Tavera, *Il ballo nella società tradizionale sarda: notizie storiche e antropologiche* (Ittiri: Associazione Culturale e Folklorica Ittiri, 1994).



Qualora fosse confermata la rappresentazione di una scena di ballo, sarebbe una testimonianza attendibile della pratica del ballo tondo già durante il periodo giudiciale.

Altri sostengono l'ipotesi che vi sia rappresentato il parlamento medievale la *corona de Logu* riunito in consesso<sup>13</sup> e la tesi è avvalorata dal fatto che era consuetudine che il giudice e la corte itinerante si riunissero nelle chiese del regno.

Un capitello sul fianco opposto della chiesa rappresenta al centro un cinghiale nell'atto di allattare tre piccoli, riconoscibili dalla linea mediana dorsale che riproduce la sottile criniera dorsale dell'animale, tra figure di soldati con scudi e lance. Il capitello ha un significato simbolico complesso e difficilmente interpretabile nella sua interezza, legato alla figura del cinghiale e del guerriero, che rappresentano determinate energie del territorio, il potere della terra che si manifesta come energia vitale, simbolo di fertilità e insieme di protezione dal pericolo.

La parte inferiore della facciata è costituita da un intercolunnio a tre arcate, in quella centrale sia apre il portale, con un fregio scultoreo pressoché continuo e allineato sulla stessa quota, che parte dalle paraste d'angolo, continua sulle lesene di imposta e negli strombi del portale, per raccordarsi all'architrave istoriato, interrompendosi solo in corrispondenza delle specchiature delle arcate laterali.

### **La posizione di Sardinia nell'iconografia: il “ritratto di Sardinia”**

Le parole di Cristo riportate dall'Evangelista Giovanni: 'Io sono la porta, chi passa attraverso di me sarà salvato', incidono profondamente sul significato del portale in età romanica. La soglia costituisce il primo accesso alla salvezza, l'inizio di un percorso che si svolge per gradi nell'edificio cristiano. Per questo motivo all'ingresso delle chiese si trovano generalmente delle decorazioni

---

<sup>13</sup> Si veda, ad esempio, Giorgio Farris in *Scultura e architettura nella curatoria del Gilciber*, in *Società e cultura nel giudicato di Arborea e nella Carta de Logu* (Nuoro: Solinas 1995).

dense di significato, l'ingresso allo spazio sacro è uno dei canali privilegiati per la comunicazione di messaggi religiosi diretti ai fedeli, l'apparato delle immagini scolpite, organizzato in un'articolazione per piani organicamente fusa alla struttura architettonica, è il vettore primario di questi stessi contenuti. E in questo il San Pietro di Zuri non fa eccezione.

Il fregio decorativo dell'architrave porta i personaggi legati alla nascita della Chiesa, San Pietro è rappresentato al centro, ai lati la Madonna col bambino e cinque apostoli, uno dei quali poggia la mano sulla schiena di una figura femminile, in abito monacale e inginocchiata, presumibilmente Sardinia de Lacon.

Il gruppo composto da Sardinia e dall'apostolo che la introduce a San Pietro ricorda in modo particolare un rilievo a stucco nel ciborio di Sant'Ambrogio a Milano, situato nel lato posteriore rivolto verso il coro: il rilievo rappresenta un Santo e un religioso benedettino nell'atto di offrire il modello del ciborio stesso a Sant'Ambrogio. È arte di scuola romanica di tradizione locale ancora sensibile ad influssi ottoniani che può essere datata nella prima metà del XII secolo.<sup>14</sup> Notevole è la somiglianza del gesto con cui il Santo del modello ambrosiano accoglie l'offerente avvicinandolo e abbracciandolo a sé, con quello che riceve Sardinia de Lacon. L'accentuata e singolare affinità delle due scene induce a pensare che Anselmo abbia avuto presente questo modello nello scolpire l'architrave di Zuri.

In ambito romanico, anche nel periodo più tardo, coloro che commissionavano o offrivano le opere, nonostante l'importanza del

---

<sup>14</sup> Per approfondimenti sull'argomento si può fare riferimento alla Bibliografia, in particolare Carlo Bertelli, Pinin Brambilla Barcilon, Antonietta Gallone, a cura di, *Il ciborio della Basilica di Sant'Ambrogio in Milano* (Milano: Credito Artigiano, 1981); Adriano Peroni, 'La plastica in stucco nel S. Ambrogio di Milano. Arte ottoniana e romanica', in V. Milojevic, a cura di, *Kolloquium über spatantike und mittelalterliche Skulptur*, III (Mainz, 1972) e Carlo Bertelli, *Calchi in gesso dal ciborio di Sant'Ambrogio*, AA.VV., in *Milano e la Lombardia in età comunale* (Milano: Silvana, 1993).

loro ruolo, erano raffigurati piuttosto raramente. È dunque singolare che Anselmo ritragga Sardinia in posizione di offerente ed è sorprendente che le assegni una collocazione e una condizione così privilegiate: sull'architrave del portale, punto focale dell'edificio, e appena a lato di San Pietro, avanzata rispetto al gruppo degli Apostoli, e da uno di questi introdotta verso l'Apostolo Pietro. Singolare è anche che il committente raffigurato a Zuri sia una donna: Sardinia è l'unica donna nel contesto sardo (almeno) dell'epoca, alla luce delle attuali conoscenze, ad essere rappresentata in questo ambito e con un ruolo così importante e insolito, normalmente ricoperto da figure maschili.

È un'ulteriore conferma di quanto il ruolo della donna sarda nel periodo medioevale fosse pressoché paritario, come dimostrano la formula del matrimonio definito *a sa sardisca* che distaccandosi da quella classica del diritto romano lasciava alla donna la propria indipendenza e centralità, la comunione dei beni fra coniugi e la situazione di uguaglianza nei confronti dell'uomo, per quanto riguarda il possesso, la compravendita e l'eredità. Quando si sposava infatti la donna sarda non portava con sé la dote, ma, insieme al marito, contribuiva alla costruzione della nuova famiglia in totale parità. Benché la donna sarda fosse tenuta in grande considerazione come portatrice della scintilla divina, come grande madre e signora della casa, e attraversi la storia mantenendo immutata la sua forza e il suo orgoglio, ciononostante la raffigurazione è stupefacente.<sup>15</sup>

Entrando più nel dettaglio nella comprensione di questo fregio,<sup>16</sup> bisogna ricordare che nell'ambito della scultura antelamica

---

<sup>15</sup> Per un approfondimento sulla condizione della donna nel Medioevo si rimanda alla Bibliografia in particolare a Edith Ennen, *Le donne nel Medioevo* (Roma: Biblioteca Universale Laterza, 1991), mentre per quanto riguarda la realtà giudiciale della Sardegna a F.C. Casula, *La "Carta de Logu" del Regno di Arborea* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 1995) e Luisa Orrù, 'Donna, casa e salute nella Sardegna tradizionale', *Quaderni sardi di storia* (1980).

<sup>16</sup> Sull'uso di strumenti quali l'analisi iconografica e stilistica, si rimanda alla Bibliografia, in particolare Daniele Manacorda, *Lezioni di Archeologia* (Roma-Bari: Laterza, 2008), p. 51, e Andrea Augenti, *Archeologia dell'Italia medievale*

e poi campionese,<sup>17</sup> cioè nella tradizione di maestri comacini, si possono individuare due tendenze, o due livelli di produzione: uno attaccato alla tradizione locale, l'altro innovatore e aggiornato sugli sviluppi della cultura artistica contemporanea (Benedetto Antelami). Dal secolo XII e poi per tutto il XIII, in un periodo di forte trasformazione, permangono dei maestri legati alla tradizione, costituita soprattutto dal permanere di retaggi di cultura protoromanica e "lombarda", legati ad un linguaggio standardizzato nella prassi di cantiere insieme ad altri maestri già orientati verso il gotico, pionieri nel dare al corpo umano la pienezza delle forme e dedicare attenzione realistica agli aspetti di moda e di costume.

Così il filone lombardo-romanico prosegue dopo il XII secolo, diventando una componente base delle culture figurative locali anche fuori dalla Lombardia, quasi un grado zero della scultura, assai congeniale all'ambiente dei *Magistri* lombardi nelle sue iconografie elementari e ripetitive, nei suoi caratteri formali semplici e poco impegnativi per gli esecutori: un repertorio pronto per l'uso, adatto anche all'esportazione nei cantieri provinciali.

Appartengono al linguaggio di questi maestri tradizionalisti una tipologia facciale caratteristica, i moduli proporzionali piuttosto tozzi, la marcata deviazione dal canone di Policletto e l'accostamento delle figure in semplice sequenza paratattica.<sup>18</sup>

Anselmo da Como si inserisce in questo filone e ne ripropone

---

(Roma-Bari: Laterza, 2016), pp. 278–284.

<sup>17</sup> I maestri campionesi sono una delle maestranze provenienti dalla Diocesi di Como (che nel Medioevo comprendeva l'attuale Cantone Ticino svizzero), che si succedono nel corso dei secoli XII e XIV e si distinguono in base alla provenienza locale. In ordine cronologico si passa dai maestri Comacini, attivi dall'Alto Medioevo al periodo romanico, quindi agli Antelamici, attivi soprattutto a Genova, ai campionesi, provenienti da Campione sul lago di Lugano, attivi in Lombardia, Veneto e Liguria. Per approfondimenti su queste scuole in riferimento alla scultura si rimanda alla Bibliografia, in particolare a Jean-Renè Gaborit, *La scultura romanica* (Milano: Jaca Book, 2010).

<sup>18</sup> Gaborit, *La scultura romanica*.

i modi caratteristici:<sup>19</sup> il plasticismo, il robusto chiaroscuro, il peso e il volume delle figure sentite per masse sode, prominenti ed inarticolate e l'uso di un linguaggio figurato della rappresentazione dal forte connotato simbolico. Tuttavia si caratterizza per il superamento del semplice rilievo bidimensionale attuato attraverso l'arrotondamento dei profili e il rigonfiamento del piano aggettante delle figure, la lavorazione delle forme a tutto tondo, l'osmosi tra scultura e architettura, la tendenza a schiacciare fortemente le figure e adattarle ad un modulo quadrato (tendenza opposta rispetto allo slancio verticale della scultura gotica e di Antelami), il tentativo di trovare un equilibrio tra simbolismo e rappresentazione narrativa. Soggetti religiosi (Daniele nella Fossa dei Leoni) si mescolano a scene di vita quotidiana e temi storico-narrativi (fregio di facciata). Modi gotici si possono riscontrare nelle cornici a foglie d'acanto realizzate con l'ampio uso del trapano, nei dettagli dei vestiti e delle capigliature.

In un certo senso possiamo affermare che nell'architrave si trovi il ritratto di Sardinia de Lacon, con la premessa che l'iconografia medievale affidava a determinati schemi la riconoscibilità dei personaggi effigiati e dunque, disinteressandosi della caratterizzazione fisionomica, privilegiava la descrizione degli attributi di potere religioso o laico, che ne permettevano l'identificazione immediata. Di conseguenza non di veri e propri "ritratti" può trattarsi, piuttosto di 'raffigurazioni di forte idealizzazione aulica, connessa al ruolo di prestigio di cui era investita la cerchia regnante'.<sup>20</sup>

Nel fregio dell'architrave la figura storica di Sardinia è

---

<sup>19</sup> Di Anselmo da Como, architetto e scultore, non si conoscono con certezza opere ad eccezione di quest'opera firmata a Zuri. Alcuni studiosi propongono il suo coinvolgimento anche nella realizzazione della facciata e dell'edicola del San Pietro di Bosa. Per un approfondimento sui modi propri di questo Maestro si rimanda dunque alla Bibliografia sulla Chiesa, in particolare Delogu, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*.

<sup>20</sup> Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*.

naturale, articolata, ritratta in posizione inginocchiata mentre le figure dei Santi Apostoli sono austere come statue, con corpi dal caratteristico profilo a botte, tondeggianti come le immagini della Madre Terra e successivamente della Cerere romana, ed un piedistallo al posto dei piedi. La rigidità delle loro figure, con pose frontali che negano il movimento e una mimica variegata, è interrotta dal gesto di abbraccio che compie l'apostolo.

È eccezionale che Sardinia de Lacon sia stata raffigurata al livello dei Santi, con le stesse proporzioni e ancora più singolare è il fatto che Anselmo rappresenta un legame fisico tra Sardinia de Lacon figura del suo tempo storico e l'Apostolo, figura legata al tempo dell'Eternità, fuori dal tempo della Storia. Sembra rappresentato l'incontro fra Tempo ed Eternità: illustrando il bipolarismo fra eternità e momento storico – che rimanda alle riflessioni che svilupperà secoli dopo il filosofo Kierkegaard<sup>21</sup> – il Maestro Anselmo si dimostra una personalità innovatrice sia per i temi che affronta sia per l'efficacia con cui li tratta.

In questa posa che evoca ospitalità ed espansiva cordialità, il gruppo raffigurato afferma la trascendenza della verità cristiana, nell'incontro e nella contemporaneità con Dio nel tempo. Afferma che l'essere discepolo di Cristo provoca un cambiamento interiore radicale: con la decisione personale nel momento, attraverso il salto della fede, l'uomo trova la salvezza nell'evento unico che è Cristo. Di Sardinia del Lacon, Anselmo da Como ha rappresentato un duplice salto: il salto temporale e il salto della fede.

La donna è ritratta nella sua contemporaneità, nell'occasione per il contemporaneo che è nella fragile umana condizione, di ricevere da Dio la concessione di poter vedere la gloria con gli occhi della fede. Il credente non è testimone dell'immediatezza, ma è contemporaneo come credente per mezzo della fede. Il messaggio per quanti da secoli passano per il portale di Zuri è che la contemporaneità è dunque la condizione della fede per ogni

---

<sup>21</sup> *Le briciole di filosofia* di Johannes Climacus (1844).

generazione.

Al di là dell'implicazione religiosa, il gesto dell'Apostolo nei confronti di Sardinia genera anche nozioni fisiche di sensibilità e corporeità che sottendono concetti come l'apertura incondizionata ad altri, la spoliatura da ogni interesse proprio, l'offerta di sé al dolore che l'altro può infliggere, la pazienza, fino alla deposizione della propria sovranità di Io.<sup>22</sup>

### **Il ruolo di Sardinia nella costruzione secondo l'iscrizione**

Dopo avere introdotto la decorazione scultorea e la posizione privilegiata occupata da Sardinia de Lacon, torniamo ad esaminare l'iscrizione della facciata. La tradizione epigrafica si è sempre mantenuta viva dai tempi di Roma repubblicana, nonostante alcuni periodi di declino, ma specie durante il XIII secolo la crescita dell'istruzione pubblica e l'aumento del numero di lettori portarono ad una maggiore diffusione di iscrizioni, esposte sulle facciate di edifici o all'interno delle chiese. La funzione primaria delle epigrafi, spesso ad alto contenuto ideologico, era la celebrazione di personaggi laici ed ecclesiastici, protagonisti della vita dei Comuni, dei Regni e delle Signorie. Questi sono il testo e la traduzione dell'epigrafe latina di Zuri scolpita con una scrittura maiuscola romana:

+ Anno d(omi)ni MCCXCI / fabricata e(st) h(aec) eccl(es)ia et co(n)se/crata in hono(r)e beati petri / ap(osto)li de roma sub (tem)p(o)r(e) iu/dici(s) mar(iani) iudi(cis) arboree et / fra(tr)e ioha(nne)s e(pisco)p(u)s s(an)c(ta)e iust(a)e eo/de(m) t(em)p(o)r(e) er(a)t op(er)aria abadissa dom(in)a sardigna d(e) laco(n) / mag(iste)r a(n)selem(us) d(e) cumis fab(r)icavit.

+ Nell'Anno del Signore 1291 questa chiesa è stata fabbricata e consacrata in onore

---

<sup>22</sup> La bibliografia che riguarda l'arte e l'iconografia cristiana è vastissima, ci limitiamo a indicare alcuni testi per la consultazione nella sezione Bibliografia, in particolare Pierluigi Lia, *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico* (Milano: Ancora, 2003); Timothy Verdon, *L'arte nella vita della Chiesa* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2009) e André Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana, antichità e medioevo* (Milano: Jaca Book, 2011).

del Beato Pietro Apostolo di Roma al tempo del Giudice Mariano di Arborea e Fratello Giovanni Vescovo di Santa Giusta in quello (“taglio”) stesso tempo era operaia e badessa Donna Sardinia De Lacon la costruì il maestro Anselmo da Como.

Il testo non è inciso su un'unica lastra ma sui due elementi sovrapposti e allineati alle fughe dei conci di facciata, almeno nel riposizionamento eseguito durante i lavori di anastilosi diretti da Carlo Aru (il quale testimonia che l'iscrizione è stata ricollocata esattamente al suo posto e non riferisce di alcuna modifica all'originale).<sup>23</sup>

La porzione superiore si riferisce alla data del completamento, alla consacrazione e intitolazione della chiesa all'Apostolo Pietro, e fa riferimento alle figure dei committenti (laico e religioso): il giudice Mariano II di Arborea e l'allora Vescovo di Santa Giusta Fratello Giovanni.

La parte inferiore si riferisce alle figure del cantiere e individua la figura Sardinia de Lacon, la superiora di un monastero autonomo di monache, quale *Operaia*, cioè colei che ebbe la gestione economica del cantiere, e la figura del *Magister*, cioè del costruttore, in Anselmo da Como. In molti cantieri medioevali i due ruoli sembrano fondersi in un'unica persona; in altri come in quello di Zuri, risultano affidati a due distinte figure, ad una delle quali spettava la responsabilità economico-amministrativa dell'opera, mentre l'altra era propriamente responsabile soltanto della conduzione tecnico-edilizia. Secondo gli studiosi, tra cui Roberto Coroneo:<sup>24</sup>

...a Sardinia de Lacon sarebbe spettato dunque il reperimento dei fondi, l'individuazione del magister, il reclutamento delle maestranze, il pagamento delle stesse, la redazione dei registri di contabilità dell'opera mentre Anselmo da Como dovette proporre e concordare un progetto di massima, che si adattasse alle esigenze della comunità monastica femminile cui la chiesa era annessa - e di cui

---

<sup>23</sup> Aru, *San Pietro di Zuri*.

<sup>24</sup> Roberto Coroneo, *Introduzione*, in Sanna, *San Pietro di Zuri*.



Sardinia era la badessa - predisporne e seguirne le fasi di realizzazione, sino a quella conclusiva.

In ambito romanico, un'epoca nella quale c'è in generale scarsità di testimonianze degli esecutori e dei committenti, il fatto che un ruolo di questa importanza sia stata assegnato ad una donna è un ulteriore elemento di eccezionalità ed è un caso unico almeno nel panorama isolano. Se questa ipotesi è giusta si dovette trattare di conseguenza di una persona non solo istruita, ma in possesso di un elevato grado di preparazione necessario a ricoprire il ruolo di amministratrice e che rimanda ad una formazione acquisita in un ambiente ecclesiastico o di corte (quali erano allora gli ambienti monastici ma anche le cancellerie giudicali). A ragione, dunque, per Sardinia de Lacon è stato ipotizzato un lignaggio nobile e reale.

Gli attori che compaiono sulla scena sono dunque quattro, la parte superiore dell'iscrizione nomina quelle che potremmo chiamare le "figure istituzionali", i "poteri" civile e religioso, la parte inferiore i "mestieri" l'architetto e l'amministratrice, e le due parti sono divise da un taglio. Non si tratta a nostro avviso di un originale rotto e poi ricomposto, e sappiamo per certo che non si trova nella sua posizione iniziale perché murata su una parte di facciata frutto di un rifacimento cinquecentesco. L'osservazione di alcune differenze formali fra le due parti, tra cui la diversa fattura della cornice, i disallineamenti più marcati nella parte superiore, le sbeccature di alcune lettere poste sul bordo della parte inferiore, e in generale il fatto che la scrittura della parte inferiore è più ordinata e regolare, pone alcune domande: Si tratta di un taglio voluto? Le due parti sono state scritte in due occasioni differenti? La parte superiore può essere stata scritta in un tempo successivo alla parte inferiore, e di quanto?

Le risposte sarebbero affermative nell'ipotesi, peraltro piuttosto comune nell'architettura romanica, che della chiesa primitiva abbia subito la ricostruzione di alcune parti e una nuova consacrazione (prassi usuale nei casi in cui la ricostruzione coinvolgeva l'altare maggiore) e che in questa occasione vi sia stato un rimaneggiamento anche dell'iscrizione.

Questo dettaglio e le sue potenziali conseguenze verranno approfondite nel seguito.

### **Rilettura dell'iscrizione alla luce del ritratto di Sardinia e fasi della costruzione**

Non vi è dubbio sull'autenticità di quanto riferisce l'epigrafe e allo stesso modo non può essere negata la forza di quanto scolpito, allora necessariamente le due figure di Mariano II e Sardinia de Lacon o sono contemporanee e stanno fra loro in un rapporto Committente/Offerente, oppure non lo sono e hanno ricoperto i propri ruoli in due fasi differenti della costruzione.

La centralità della figura di Sardinia posizionata sull'architrave, elemento fulcro iconografico, e la condizione privilegiata che ne sancisce l'abbraccio dell'Apostolo da una parte, l'individuazione della committenza giudiciale che emerge dall'iscrizione dall'altra, impongono una rilettura del monumento in chiave diacronica.

La Chiesa mostra di essere stata profondamente rimaneggiata già a brevissima distanza dal primo impianto, non per sopravvenute esigenze di spazio o liturgiche né per esigenze di gusto, quanto per il dissesto di parte dell'edificio causato dalla mancanza di fondazioni profonde.<sup>25</sup>

L'intervento eseguito nel 1291 e il riferimento al giudice Mariano II nell'ambito dell'iscrizione può essere interpretato come il commissionamento di un intervento rilevante nell'ambito di una ricostruzione di parte dell'edificio probabilmente a seguito di un crollo, e nella fattispecie la ricostruzione della zona absidale e dell'altare maggiore, evento che avrebbe potuto giustificare anche la (ri)consacrazione.<sup>26</sup> Bisogna notare che la separazione terminologica tra quello che oggi comunemente intendiamo come costruzione e

---

<sup>25</sup> Delogu, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*, p. 206.

<sup>26</sup> Sulla generale tendenza a enfatizzare l'effettiva portata delle imprese edilizie nei documenti medievali si può fare riferimento a quanto riferito in Augenti, *Archeologia dell'Italia medievale*, p. 153.

ricostruzione (o ristrutturazione) non era marcata al tempo della scrittura dell'iscrizione e diventa evidente a partire dal XIV secolo.

Allora si potrebbe ipotizzare che nel 1291 sia avvenuta una ricostruzione importante, che abbia apportato modifiche sostanziali ad un edificio costruito in età precedente per opera di Anselmo da Como e Sardinia de Lacon, in un intervallo di tempo che, se lasciassimo parlare lo stile e le caratteristiche dell'apparato scultoreo, sembrerebbe più corrispondere alla seconda metà del XII secolo piuttosto che al tramonto del secolo seguente. Questi interventi di ricostruzione sarebbero stati registrati non tramite una nuova iscrizione ma aggiungendo una parte all'esistente.

La reiscrizione dell'epigrafe, per sostituzione della sola parte introduttiva, pur nell'ambito di una campagna di propaganda e di enfattizzazione dell'impegno della casa regnante, non è da interpretare come falso ma nel suo valore di registrazione di un processo evolutivo e nell'ambito del suo valore liturgico, per il quale la consacrazione dell'altare maggiore era equiparata alla costruzione.<sup>27</sup>

È lecito ipotizzare che non si scelse di sostituire completamente l'iscrizione originaria, sia per la popolarità di Sardinia de Lacon, la cui memoria doveva riecheggiare ancora viva e ammirevole sia per il fatto che la stessa veramente dovette avere una discendenza reale o un legame con la stessa casa regnante di Arborea che di quell'edificio ne stava promuovendo la ricostruzione.

## **Le ipotesi storiografiche sulla figura di Sardinia**

Seguiamo allora le ipotesi finora formulate per approfondire il

---

<sup>27</sup> In merito al rapporto fra archeologia medievale e fonti scritte, allo studio dei contrasti fra le informazioni fornite dai testi e quelle fornite dai manufatti si rimanda alla Bibliografia, in particolare Anders Andrén, *Between Artifacts and Text: Historical Archeology in Global Perspective* (New York: Plenum, 1998), pp.181–182; Paolo Delogu, 'Storia e archeologia, sorelle gelose', in *Franovich e i grandi temi del dibattito europeo: archeologia, storia, tutela, valorizzazione, innovazione: atti del Convegno, Siena, Santa Maria della Scala, 15-17 novembre 2007* (Borgo San Lorenzo: All'insegna del giglio, 2011), pp. 15–49.

quesito sull'identità di Sardinia de Lacon. La sua figura è giustamente associata alla nobiltà regnante, non soltanto per il fatto che i Lacon sono stati un'importante dinastia regnante, forse la più antica della Sardegna medievale (sia nel Regno giudicale di Arborea sia in quello di Calari), ma anche per l'indubbio grado di acculturamento e istruzione che ne testimonia il ruolo nella costruzione. È evidente però che l'unica ipotesi percorribile per sostenere il doppio status di regina e badessa è quella di ipotizzare la presa dei voti allo scioglimento dei vincoli matrimoniali a seguito della morte del marito, e quindi che il ruolo di regina abbia preceduto quello di badessa. Secondo l'uso giudicale dell'Isola, le Regine non ereditavano il ruolo di regnante in caso di morte del marito ma rimanevano come governanti e portatrici di titolo per i figli se minorenni.<sup>28</sup>

Per le stesse consuetudini, Eleonora D'Arborea non fu una regina regnante ma semplicemente reggente in vece del figlio primogenito minorenne.

L'ipotesi storiografica più accreditata a cui abbiamo già accennato in precedenza, seguendo le genealogie della casa d'Arborea, identifica la nostra in Sardinia con la seconda moglie di Pietro II di Arborea,<sup>29</sup> il giudice che regnò sull'Arborea dal 1228 al 1241. Questi morì lasciando il figlio Mariano (II), natogli dalla seconda moglie Sardinia, legittimo erede al trono e ancora minorenne. Mariano II de Bas-Serra, personaggio storico ben definito, fu giudice di Arborea dal 1264 al 1297. In attesa che Mariano II de Lacon Serra, discendente dai visconti di Bas, chiamati per comodità de Bas-Serra, diventasse maggiorenne, il governo giudicale fu affidato in reggenza al vecchio zio Guglielmo di Capraia. La prassi voleva infatti che in condizione di minore età dell'erede al trono – stabilita tra i quattordici e i diciotto anni – venisse nominato un vicario fra i parenti stretti.

---

<sup>28</sup> Casula, *La Storia di Sardegna*.

<sup>29</sup> Casula, *Genealogie medievali di Sardegna* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 1983).

Costui tentò di approfittare della situazione e ottenere la piena sovranità sull'Arborea, arrivando a chiedere e ottenere dal papa Innocenzo IV, nel 1250, il riconoscimento di regnante, 'ma evidentemente senza il consenso della Corona de Logu che a suo tempo intronizzerà Mariano II'.<sup>30</sup>

Solo alla morte di Guglielmo di Capraia, nell'anno 1264, Mariano II potrà salire al trono. Durante i trentatré anni di regno di Mariano II si registrarono nell'Arborea un'intensa attività edilizia su scala monumentale con la consacrazione della cattedrale di San Pantaleo a Dolianova e il potenziamento delle mura di Oristano con l'erezione della torre di San Cristoforo e della distrutta porta "a mare", e la costruzione del San Pietro di Zuri (o come abbiamo ipotizzato precedentemente, in una fase di ricostruzione e riconsacrazione della stessa) e una notevole crescita economica e culturale che darà al Giudicato un aspetto di regno moderno e raffinato.

Secondo alcuni studiosi, Sardinia era con molta probabilità una vedova che prese i voti alla morte del marito, membro del ramo collaterale della famiglia regnante in Arborea.<sup>31</sup>

Ipotesi suggestiva ma che potrebbe essere fuorviante non solo nel rispetto dell'identità di Sardinia de Lacon ma anche nella collocazione storica del ciclo scultoreo che la raffigura e dell'opera di Anselmo da Como.

I punti di debolezza di questa ipotesi sono molteplici. Innanzitutto, la Sardinia madre di Mariano II è di casata sconosciuta, in secondo luogo la complicata successione dinastica alla morte di Pietro II, il lungo interregno di Guglielmo di Capraia e il suo tentativo di scalzarne il figlio, rende difficile ipotizzare che Sardinia, portatrice di titolo, si sia allontanata dalla capitale nel vivo della lotta per il riconoscimento e abbia sostituito i vincoli matrimoniali coi vincoli

---

<sup>30</sup> Casula, *La Storia di Sardegna*.

<sup>31</sup> Anna Pistuddi, *Architetti e muratori nell'età giudicale in Sardegna. Fonti d'archivio ed evidenze monumentali tra XI e il XIV secolo* (Cagliari: Università di Cagliari, 2008).

alla confraternita, e in terzo luogo perché nel 1291 (ammesso che essa fosse ancora in vita, circostanza peraltro non confermata dai documenti) sarebbe stata in età troppo avanzata per ricoprire il ruolo di amministratrice del cantiere.

Un'identità così significativa non dovrebbe comunque essere sfuggita ai registri della storia e infatti, se ci svincolassimo dalla lettura rigida dell'iscrizione per le ragioni presentate al paragrafo precedente e allargassimo a ritroso il campo di ricerca temporale all'interno degli archivi storici e delle genealogie medievali delle casate regnanti sull'Isola, non sfuggirebbe alla nostra attenzione l'identità di Sardinia de Lacon- Zori, seconda moglie di Costantino-Salusio III, sovrano del Regno di Calari dal 1130 al 1163, vissuta intorno al 1150 secondo le menzioni documentarie.<sup>32</sup>

I membri di questa casata sono chiamati in certi documenti "di Lacon", in altri "di Zori". L'origine di questi cognomi sembra sia toponimica, "Lacon" deriverebbe da Làconi, paese a confine con la Barbagia, "Zori" deriverebbe proprio da Zuri.<sup>33</sup>

Costantino-Salusio III compare come sovrano in un documento del 1130, si ha notizia di tre figlie avute dalla prima moglie, una di queste andò in sposa a Pietro di Torres che gli successe sul trono. In seconde nozze sposò Sardinia de Lacon-Zori, non è giunta notizia di figli da questo secondo matrimonio e ciò è confermato dal fatto che il successore al trono fu Pietro di Torres marito di una delle figlie di prime nozze di Costantino-Salusio III. L'ultima sua menzione come regnante calaritano è datata 1163.

Sardinia de Lacon-Zori potrebbe coincidere con la Sardinia de Lacon dell'iscrizione, alla luce di tutte le ipotesi formulate in queste pagine: è l'ipotesi che riteniamo più probabile. Fra l'altro è molto indicativo il toponimo Zori che rimanda ad un possibile ritorno presso la regione di origine alla morte del marito, e alla presa ivi dei voti in assenza di un erede da crescere e tutelare, in un'età

---

<sup>32</sup> Casula, *Genealogie medievali di Sardegna*.

<sup>33</sup> Casula, *Dizionario Storico Sardo*.

sufficientemente giovane per poter guidare un convento femminile e amministrarne la costruzione della Chiesa.

Se quest'ipotesi fosse giusta, anticiperebbe di conseguenza la data del primo cantiere di costruzione della Chiesa nella seconda metà del XII secolo (dopo il 1163) e questo trova conforto in una serie di osservazioni di tipo artistico che verranno meglio trattate nel successivo paragrafo.

Per completezza di esposizione, le genealogie ci insegnano anche il nome di un'altra regina di nome Sardinia, moglie del giudice di Gallura Costantino de Lacon-Gunale nominata dalle fonti intorno al 1160. Essendo anch'essa di casata sconosciuta, l'accostamento appare meno probabile. Sardinia de Lacon fu dunque regina di un giudicato sardo, intorno alla metà del Millecento che prese i voti alla morte del marito e si dedicò alla costruzione di una chiesa per un ordine monastico di cui divenne badessa superiora. Se Eleonora d'Arborea è l'unico personaggio del passato giudiciale sardo che abbia superato i confini dell'Isola e sia stato innalzato a simbolo di libertà ed indipendenza, emblema della ricerca di identità in un mito eroico, Sardinia de Lacon, pur essendo rimasta pressoché nell'anonimato, ci offre l'opportunità di accostarci ai sentimenti civile e religioso dell'epoca medioevale isolana senza sviare dall'assunto principale e assolutamente originale della statualità giudiciale.

### **L'ipotesi di identità del Magister Anselmo**

Stante il legame tra le due figure principali del cantiere medioevale, Sardinia de Lacon e Anselmo da Como, l'ipotesi di identità storica che abbiamo delineato per la prima comporta che anche la seconda sia ricollocata in un periodo storico antecedente. Il percorso artistico di Anselmo da Como sarebbe allora da riportare nell'ambito culturale del XII secolo, ambito nel quale la sua esperienza non appare così isolata come invece risulta a quanti la collocano al tramonto del XIII secolo.

Il nostro sarebbe una figura eminente del XII secolo

appartenente alla scuola di quei maestri itineranti che si succedettero ai comacini, i maestri cosiddetti “antelami”.<sup>34</sup> A partire dal XII secolo, questi maestri si riunirono in corporazioni di costruttori e scultori che operavano spesso fuori dal territorio di origine, pur mantenendo con esso stretti contatti.<sup>35</sup> Molti aspetti della loro organizzazione sono noti grazie alle fonti notarili relative ai servizi che prestarono in particolare per il Comune di Genova. Questi maestri furono cavatori, scalpellini e scultori in un periodo in cui non si faceva grande differenza fra il mestiere di muratore e di scultore. L’esecutore delle sculture poteva anche essere l’architetto progettista o direttore dei lavori, come nel caso del Duomo di Modena in cui Wiligelmo è scultore ma contemporaneamente opera alla costruzione della facciata. La distinzione netta fra scultore e architetto compare solo agli inizi del XVI secolo.

Nello stesso periodo Benedetto Antelami (1150-1230), anch’egli originario della Valle d’Intelvi, si renderà protagonista, insieme a quegli scultori che parteciparono ai lavori nei cantieri più aggiornati d’oltralpe, della trasformazione in chiave gotica della scultura.

Anselmo da Como appartiene a questo periodo di transizione, e se in alcuni elementi:

mostra di essere stato toccato da queste nuove esperienze (Gotico francese), ogni altra parte della chiesa parla invece di un suo convinto attaccamento alla tradizione, ed in essa, ai modi di quel plasticismo, di robusto chiaroscuro e di non meno solida ossatura, che era stato proprio per circa tre secoli, della regione dalla quale aveva tratto i natali.<sup>36</sup>

Per quanto riguarda i particolari scultorei siamo d’accordo sempre

---

<sup>34</sup> L’origine del termine “antelami” è toponimica, derivando dal toponimo Antelamus, di origine altomedievale, che indicava l’odierna Val d’Intelvi una valle situata fra i laghi di Como e di Lugano. Era il luogo di provenienza dei Magistri con il quale continuarono a mantenere stretti rapporti.

<sup>35</sup> Vedere anche nota a piè di pagina numero 17.

<sup>36</sup> Delogu, *L’Architettura del Medioevo in Sardegna*, p. 204.



con Raffaello Delogu,<sup>37</sup> secondo il quale:

derivano da modi gotici francesi le bellissime cornici a foglie d'acanto alternate ad altre, appallottolate in cima come crochet che si vedono a fianco del portale maggiore (...) ma anche in questo caso quei motivi appaiono sentiti con una robustezza chiaroscurale ed una definizione del volume tali da escludere il gusto per l'arabesco e la sottile fantasia lineare dalla quale, all'origine, presero vita.

Secondo l'ipotesi formulata nei paragrafi precedenti, ed essendo indiscutibile che la parte originaria dell'opera di Anselmo da Como sia proprio la decorazione scultorea, questa sarebbe da collocarsi coerentemente con la primitiva costruzione (nella seconda metà del secolo dodicesimo) e non con l'indicazione dell'epigrafe riguardo alla consacrazione della chiesa (alla fine del tredicesimo).

Il San Pietro e il suo decoro scultoreo si inserirebbero nella scia di quel periodo di folta attività edilizia nel giudicato di Arborea alla metà del XII secolo che aveva già visto la costruzione del San Leonardo alle Sette Fontane, di Santa Maria di Bonarcado, e del San Nicola di Ottana (ultimato e consacrato nel 1160). In un periodo in cui maestranze lombarde erano già attive a Ottana e presso il San Pantaleo a Dolianova (primo impianto risalente intorno al 1170, seconda fase nel 1260 e consacrazione ai tempi di Mariano II).

A quel tempo il Comune di Como, città di origine di Anselmo che aveva perso la sua indipendenza in seguito ad una guerra decennale (1118-1127) contro il Comune di Milano, non si era schierata a fianco dei comuni della Lega Lombarda nella lotta all'imperatore Federico Barbarossa, perché proprio dall'alleanza coi tedeschi puntava a riottenere la propria autonomia. Con l'aiuto dell'imperatore tedesco, nel 1158, il Comune ricostruì la città distrutta dai milanesi ed ebbe la sua vendetta partecipando alla distruzione di Milano nel 1162 da parte dell'esercito imperiale. Fu solo dopo il 1176, quando a Legnano il Comune di Milano e gli alleati della Lega Lombarda sconfissero definitivamente l'esercito

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

imperiale il Comune di Como entrò definitivamente nell'orbita di Milano.<sup>38</sup> Questi fatti sono rappresentati nelle sculture della Porta Romana, conservate presso il Museo del Castello Sforzesco di Milano, dedicata alle memorie storiche della città medioevale, che ospita sculture databili tra il XII e il XIV secolo rappresentative della storia e della vita civile del Comune di Milano nei secoli del Basso Medioevo.<sup>39</sup>

Il cui punto focale è senz'altro rappresentato dal fregio figurato della porta che si compone di alcuni bassorilievi. L'episodio raffigurato si colloca pochi anni dopo la distruzione di Milano nel 1160 ad opera delle truppe di Federico Barbarossa, e rappresenta il "Rientro dei Milanesi" in città avvenuto nel 1167. Altri capitelli istoriati che rappresentano la "Cacciata degli ariani da parte di Ambrogio" e "Truppe della Lega Lombarda" facevano parte della decorazione della porta medievale, ora demolita, la cui costruzione è documentata a partire dal 1171; le vicende sono narrate su una Lapide Consolare che doveva essere stata murata nel pilone centrale della porta. I rilievi sono firmati da Anselmo e Girardo, scultori che sarebbero quindi stati attivi a Milano nella seconda metà del XII secolo. Il loro nome è trasmesso dalle iscrizioni apposte ai rilievi della distrutta porta che riportano le "firme" degli artisti: 'Hoc opus formavit Anselmus Dedalus alter' e 'Istud sculpsit Girardus pollice docto'.

Questi rilievi sono stati pressoché unanimemente giudicati come espressione dello scadimento del linguaggio figurativo nella scultura di ambito milanese del tardo XII secolo. Dello stesso avviso anche il Gaborit che citiamo testualmente:

---

<sup>38</sup> Per approfondimenti sulla storia delle lotte fra il Comune di Milano e l'Impero, si segnala: Elena Percivaldi, *I Lombardi che fecero l'impresa. La Lega Lombarda e il Barbarossa tra storia e leggenda* (Milano: Ancora, 2009).

<sup>39</sup> Maria Teresa Binaghi Olivari, 'I rilievi di Porta Romana e alcune sculture milanesi del XII secolo', in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte medioevale e moderna* 14, II (Milano: Università Cattolica del S. Cuore. Scienze Storiche, 1972).

Anselmus, che si dichiara Alter Dedalus, e Girardus, di cui l'iscrizione vanta l'abile pollice, i quali, dopo il 1171 eseguirono i rilievi di Porta Romana a Milano, sono tutt'al più tagliapietre che manifestano la loro fiera per aver realizzato opere relativamente ambiziose.<sup>40</sup>

Non è tuttavia sfuggito alla critica lo scarto stilistico tra i due artisti, anche in relazione alle differenze grafiche riportate dalle iscrizioni: tale scarto si esplicita in Anselmo nell'accentuazione dei volumi e nella rigidità di una concezione compositiva a figure accostate, in Girardo nella maggiore scioltezza narrativa e finezza plastica. Studi recenti suggeriscono l'attribuzione ad Anselmo della responsabilità progettuale e strutturale della porta in ragione del richiamo iperbolico – nell'iscrizione relativa all'artefice - alla mitica figura di Dedalo, oltre che all'impiego del verbo *formavit*, da riferire plausibilmente alla composizione di elementi architettonici, lasciando intuire l'attività di Anselmo sul duplice versante della progettazione architettonica e della scultura.<sup>41</sup>

Nella struttura compositiva e nello stile dei rilievi, si nota un riferimento all'arte classica, più precisamente alla scultura tardoromana dei fregi continui: risulta infatti evidente la volontà programmatica di narrare e celebrare un episodio importante della storia civile di Milano, la sua rinascita ad opera degli organismi del Comune, idealmente paragonato alla sua prima fondazione ad opera dei romani.

Le figure sono caratterizzate da teste sproporzionate rispetto alle dimensioni del busto, mancano di collo, anche le braccia e le mani sono sproporzionate, mentre ridotte al minimo sono le gambe e i piedi.

Di questi maestri attivi presso il cantiere della Porta Romana non sono note altre opere, ma sebbene il nome Anselmo in ambito

---

<sup>40</sup> Gaborit, *La Scultura Romanica*, p. 37.

<sup>41</sup> Per approfondimenti si rimanda alla Bibliografia, in particolare a Binaghi Olivari, 'I rilievi di Porta Romana e alcune sculture milanesi del XII secolo', pp. 44–52.

lombardo sia piuttosto frequente, trovandosi nei documenti relativi ai maestri comacini e campionesi più di un maestro con questo nome, ci colpiscono le affinità di questi fregi di Porta Romana con il fregio del San Pietro di Zuri e soprattutto colpisce che in entrambi i casi si riconosca l'attività di Anselmo sul duplice versante della progettazione architettonica e dell'esecuzione scultorea.

Un altro elemento a favore della possibile vicinanza fra i due Anselmi, e a nostro avviso anche della possibilità che si tratti della stessa persona, è la congruenza del trattamento della lettera alfabetica A, iniziale del nome, con l'identica e singolare grafia del tratto orizzontale superiore sbordante e del tratto intermedio trattato a V, che si ripete nelle iscrizioni del San Pietro di Zuri e della Porta Romana a Milano.

Se si tratta della stessa persona, è dunque credibile che Anselmo si sia allontanato da Milano proprio in concomitanza con gli eventi turbolenti legati alla guerra col Barbarossa e l'esperienza in Sardegna, al seguito di un flusso di maestranze lombarde, sia da collocare in prossimità dell'anno 1162 (anno della distruzione di Milano). Parimenti, come si riscontra dalle genealogie reali della Sardegna a partire dall'anno 1163 non si hanno più notizie di Costantino-Salusio III, la presa dei voti di Sardinia di Lacon e la costruzione della primitiva Chiesa di Zuri con tutta probabilità sono da posizionare negli anni immediatamente successivi.

Qualora l'Anselmo che firma i rilievi di Porta Romana si rivelasse essere lo stesso costruttore di Zuri, allora sarebbe ben definito l'arco di tempo per la primitiva costruzione del San Pietro: nell'arco cioè degli anni intercorsi tra il 1163 e il 1171.

## **Conclusioni**

Fin qui abbiamo seguito le tracce della Badessa Sardinia de Lacon per le implicazioni storico-artistiche a cui possono portare, ed in particolare ad anticipare la data della costruzione della chiesa di Zuri che pur rimane un'opera di committenza giudicale in seno alla casata di Arborea, ma la vicenda umana di Sardinia può soprattutto fornire

l'occasione per rileggere la complessa decorazione scultorea della Chiesa e provare a decifrarne il significato, partendo dall'ipotesi che quello che è raffigurato – caso unico in Sardegna e raro in tutta l'arte romanica – sia un ciclo scultoreo a tutti gli effetti. La scultura romanica come si diceva all'inizio, sfugge in parte alla nostra comprensione immediata, è spesso complessa e non completamente intuibile ai nostri giorni, e la forza dei segni scolpiti nella pietra si impone al nostro sguardo, dando accesso ad un mondo di diverse interpretazioni.

È il caso della decorazione scultorea e in particolare del fregio di facciata, storico e commemorativo, che rappresenta un personaggio – Sardinia de Lacon - e la probabile investitura monacale (in una posizione tipica di offerente, come appaiono le figure nei già citati stucchi del ciborio Sant'Ambrogio) e che rimanda alle opere trionfali romane (almeno in termini ideologici piuttosto che stilistico-formali). Se si riuscisse a leggere la decorazione di facciata nel suo significato simbolico, potendo riconoscere i personaggi (senza i danneggiamenti riportati nei secoli, e l'abrasione degli agenti atmosferici) da sinistra a destra, ricavandone una chiave di lettura, passando dal Daniele nella fossa dei leoni, simbolo della prova per il credente, alla presentazione dell'offerente, fino alle emblematiche figure di destra, una serie di teste umane su foglie d'acanto appallottolate e combacianti, allora ci troveremmo di fronte ad un ciclo figurativo completo.

Per il fregio della facciata si potrebbe parlare allora di un tentativo di “narrazione”, con tutta probabilità legata alla figura di Sardinia de Lacon, il che non significa una vera e propria presentazione sequenziale di episodi, ma una volontà di attingere ad una dimensione più libera e articolata dell'*exemplum*.

Questo è un compito rimasto aperto per la storia dell'Arte, svelare il vero ritratto, il volto storico di Sardinia, che è stata elevata al livello dei Santi, alla compagnia dei Santi per dei fatti che la storia non ha registrato - o che non ha finora restituito - ma che l'arte può lasciare intuire.

## **Biografia**

**Paolo Ferrante**, classe 1974, ingegnere civile, lavora dal 2000 nel settore delle costruzioni civili e del restauro e della conservazione degli edifici storici. Nell'ambito della professione ha all'attivo la stesura di articoli tecnici, partecipazione come relatore a seminari tecnici e docenze nell'ambito di Master Universitari. Nel 2019 si è laureato in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università di Sassari, con un lavoro di tesi sul ciclo scultoreo di Anselmo da Como a Zuri, da cui è tratto il presente approfondimento.

## **Bibliografia**

- AA.VV., *Scultura lapidea in Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, Tomo IV (Electa, 2016).
- AA.VV., *La Scultura a Genova e in Liguria, dalle Origini al Cinquecento* (ed. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987).
- Andr n, A., *Between Artifacts and Text: Historical Archeology in Global Prospective* (New York: Plenum, 1998).
- Aru, C., *San Pietro di Zuri* (Reggio Emilia: Officine Grafiche Reggiane, 1926).
- Augenti, A., *Archeologia dell'Italia medievale* (Roma-Bari: Laterza, 2016).
- Bandinu, B., A. Deplano, V. Montis, *Ballos* (Cagliari: Florias 2000)
- Bertelli, C., a cura di, *Il ciborio della Basilica di Sant'Ambrogio in Milano* (Milano: Credito artigiano, 1981).
- Bertelli, C., 'Calchi in gesso dal ciborio di Sant'Ambrogio', in AA.VV., *Milano e la Lombardia in et  comunale* (Milano: Silvana, 1993).
- Carta Mantiglia, G., A. Tavera, *Il ballo nella societ  tradizionale sarda: notizie storiche e antropologiche* (Ittiri: Associazione Culturale e Folklorica Ittiri, 1994)

- Casati, M.L., 'La sezione medievale dei Musei Civici di Como', *Quaderni della Pinacoteca Civica di Como* (2005).
- Casini, T., 'Le iscrizioni sarde nel medioevo', *Archivio Storico Sardo*, I (1905).
- Casula, F.C., *La storia di Sardegna* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 1994).
- Casula, F.C., *Dizionario Storico Sardo* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2000).
- Casula, F.C., *La "Carta de Logu" del Regno di Arborea* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 1995).
- Casula, F.C., *Genealogie medievali di Sardegna* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 1983).
- Coroneo, R., *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300* (Nuoro: Illisso, 1993).
- Coroneo, R., 'Famiglie e committenti dell'aristocrazia giudicale in Sardegna nel XII secolo', in A.C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo: i committenti, Atti del Convegno internazionale di studi di Parma 2010* (Milano: Mondadori Electa 2011).
- Costa, M.M., a cura di, *Genealogie medioevali di Sardegna* (Sassari: Editrice Mediterranea, 1984).
- Delogu, P., *Storia e archeologia, sorelle gelose*, in *Francovich e i grandi temi del dibattito europeo: archeologia, storia, tutela, valorizzazione, innovazione: atti del Convegno, Siena, Santa Maria della Scala, 15-17 novembre 2007* (Borgo San Lorenzo: All'insegna del giglio, 2011).
- Delogu, R., *L'Architettura del Medioevo in Sardegna* (Roma: La Libreria dello Stato, 1953).
- Ennen, E., *Le donne nel Medioevo* (Roma: Biblioteca Universale Laterza, 1991).
- Farris, G., 'Scultura e architettura nella curatoria del Gilciber', in *Società e cultura nel giudicato di Arborea e nella Carta de Logu* (Nuoro: Solinas 1995).
- Grabar, A., *Le vie dell'iconografia cristiana, antichità e medioevo* (Milano: Jaca Book, 2011).

- Gaborit, J.R., *La scultura romanica* (Milano: Jaca Book, 2010).
- Kimpel, D., *L'attività costruttiva nel Medioevo: strutture e trasformazioni*, in R. Cassanelli, a cura di, *Cantieri medievali*, (Milano: 1995).
- Lia, P., *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico* (Milano: Ancora, 2003).
- Manacorda, D., *Lezioni di Archeologia* (Roma-Bari: Laterza, 2008).
- Moreland, J., *Archaeology and Text* (London: Bloomsbury, 2001).
- Binaghi Olivari, M.T., 'I rilievi di Porta Romana e alcune sculture milanesi del XII secolo', in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte medioevale e moderna* (Università Cattolica del S. Cuore. Scienze Storiche, 14, II, Milano 1972).
- Orrù, L., 'Donna, casa e salute nella Sardegna tradizionale', *Quaderni sardi di storia* (1980).
- Peroni, A., 'La plastica in stucco nel S. Ambrogio di Milano. Arte ottoniana e romanica', in V. Milojcic, a cura di, *Kolloquium über spatantike und mittelalterliche Skulptur*, III (Mainz: [n. pub.], 1972).
- Pistuddi, A., *Architetti e muratori nell'età giudiciale in Sardegna. Fonti d'archivio ed evidenze monumentali tra XI e il XIV secolo* (Cagliari: Università di Cagliari, 2008).
- Quintavalle, A.C. e A. Calzona, a cura di, *Il medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)* (Milano: Skira 2006).
- Sanna, A.L., *San Pietro di Zuri: una chiesa romanica del giudicato di Arborea*, (Ghilarza: Iskra, 2008).
- Serra, R., *La Sardegna*, in collana *Italia Romanica* (Milano: Jaca Book, 1988).
- Verdon, T., *L'arte nella vita della Chiesa* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2009).
- Wickham, C., 'Fonti archeologiche e fonti storiche: un dialogo complesso', in S. Carrocci, a cura di, *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, IV. Il Medioevo (secc. V-XV), vol. IX, *Strutture, preminenze, lessici comuni* (Roma: Salerno 2006).



Zastrow, O., *Scultura carolingia e romanica nel comasco* (Como: Società archeologica comense, 1981).

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

Gianmarco Mancosu

**Abstract:** I cinegiornali furono uno dei mezzi di comunicazione pubblica e informazione tra i più diffusi nell’Italia del dopoguerra. Intonati all’agenda governativa, essi pervasero la vita degli italiani contribuendo attivamente a definire categorie politiche, sociali e culturali. Questo lavoro andrà ad analizzare come i servizi dei cinegiornali – della *Settimana Incom* ma non solo – abbiano rappresentato la modernizzazione della Sardegna. Focus specifico sarà sull’immagine delle donne, metonimia dell’Isola ma anche figure che incarnavano la tensione tra tradizione e modernità. La prospettiva critica postcoloniale e intersezionale ci permetterà di decostruire tutta una serie di narrazioni sulla Sardegna, e sulle sue abitanti, evidenziando come i filmati contribuirono attivamente a diffondere categorie razziali e di genere del tutto funzionali all’implementazione di progetti di sviluppo capitalistici e spesso distanti dalle realtà socio-culturali dell’Isola.

**Parole chiave:** Sardegna, cinegiornali e documentari, rinascita, intersezionalità.

## Introduzione

‘Le donne si sono vestite a festa come allora, quando accolsero gli sposi e i mariti vincitori’. Il commento parlato del cinegiornale 849 (ottobre del 1952) della famosa serie *Settimana Incom*, usa queste parole per descrivere scene in cui sono mostrate sfilate di donne sassaresi vestite con gli abiti “tradizionali”,<sup>1</sup> che sono oggetto di

---

<sup>1</sup> L’aggettivo “tradizionale” in riferimento agli abiti sardi verrà spesso usato tra virgolette, in quanto è praticamente impossibile definire un modello unico di vestiario sardo. Con “abito tradizionale” o “costume sardo” generalmente si indicano tutta una serie di indumenti storicamente indossati in occasioni particolari quali feste religiose o sagre e caratterizzati da tessuti pregiati e da decori preziosi. Questi vestiti, in realtà, variano grandemente a seconda della città/paese e zona geografica: presentano peculiarità di colori e forme e differiscono a seconda

particolare attenzione della cinepresa che in esse cerca sorrisi timidi e una forma di esotismo “accessibile” ai pubblici italiani. I loro indumenti rimandano a un passato remoto – e alquanto indefinito – che viene in qualche modo collegato a degli eventi che succedessero intorno all’anno mille, con la cacciata degli invasori musulmani dall’Isola.<sup>2</sup> Il servizio, tuttavia, ha come oggetto la Cavalcata sarda, ovvero una celebrazione laica nata all’inizio del diciottesimo secolo per onorare Filippo V di Spagna, allora regnante sul *Regnum Sardiniae*. Circa un secolo dopo, a fine ‘800, in occasione della visita di Umberto I di Savoia, la Cavalcata fu rivitalizzata, divenendo occasione in cui esibire ai regnanti italiani le realtà sociali e culturali dell’Isola, esemplificate nelle sfilate di costumi locali e nelle gare equestri. Dal 1951 Oreste Pieroni, sindaco di Sassari, fece rinascere la manifestazione, che da allora è diventata un appuntamento annuale della città assumendo anche una forte connotazione turistica e promozionale dell’economia locale, come rimarcato dal servizio.<sup>3</sup>

---

dell’uso e dell’estrazione sociale di chi gli indossa: ci sono ad esempio modelli per le feste o per tutti i giorni; abiti che indicano lo status sociale o la condizione lavorativa o individuale (vestiti dei pastori, dei pescatori, per le donne sposate, per le nubili e per le vedove). In linea generale, gli elementi tipici del vestiario maschile il berretto, la camicia, il gilet e/o la giacca, i pantaloni di lino; può poi esserci il mantello proprio o il cappotto di pelle di lana di pecora (orbace). L’abito femminile, soprattutto quello della festa, è più sontuoso, colorato e vario. In genere si compone della cuffia o dello scialle, di un velo o una cappa. La camicia, ricamata, è in genere bianca, accompagnata dal corsetto. La gonna, lunga fino ai piedi, è pieghettata e cucita finemente. Come decorazione vengono usati numerosi e sfarzosi gioielli d’oro, d’argento, di corallo.

<sup>2</sup> ‘Folklore in Sardegna’, *Settimana Incom* 849 (Industria cortometraggi Milano – d’ora in poi *Incom* – 6 ottobre 1952).

<sup>3</sup> Di fatto, la festa fu concepita come un tributo che il popolo sardo rendeva al re d’Italia, intenzione questa non condivisa da tutti i suoi cittadini essendo Sassari una delle prime roccaforti anti-Savoia già dalla fine del XVIII secolo, quando divenne centro dei moti anti-monarchici e anti-feudali indirizzati contro il governo sabauda, cfr. Ernesto Pontieri, ‘Carlo Felice al governo della Sardegna’, *Archivio storico italiano*, 93:356 (1935), 187–231; cfr. anche Alessandro Ponzeletti, ‘Cavalcata Sarda, la sfilata nata per omaggiare il Re è diventata una festa del popolo’, *La Nuova Sardegna*, 19 maggio 2018, <https://www.lanuova sardegna.it/sassari/cronac>

Questo breve filmato condensa così un *pastiche* di significanti legati alla storia dell'Isola, unendo una presunta idea di tradizioni peculiari al processo di modernizzazione. Elementi narrativi questi abbastanza comuni in tutta una serie di prodotti culturali aventi ad oggetto la Sardegna del secondo dopoguerra.

Il cinegiornale appena citato si pone quindi in forte continuità con altri servizi, in particolare su quelli aventi ad oggetto la vita economica e sociale di Cagliari, porta d'accesso alla Sardegna per una forma di modernizzazione che veniva dalla Penisola: quelli sulla festa di Sant'Eufisio, o sulla fiera campionaria, sono particolarmente significativi. In un cinegiornale del 1949, la voce fuori campo afferma che 'ce ne occuperemo [della Sardegna] perché è una forte e sincera regione d'Italia'.<sup>4</sup> Queste parole descrivono una scena in cui giovani donne sarde, vestite con abiti tradizionali, osservano e quasi accarezzano un enorme trattore esposto alla fiera di Cagliari. L'immagine delle donne è quindi metafora della Sardegna, e in questo caso il suo contatto con la modernità capitalistica (rappresentata dal trattore). D'altra parte, l'uso della prima persona plurale ('ce ne occuperemo') da parte della voce narrante – dominante e maschile – implica che per l'Isola è giunto il momento di venire totalmente inserita nel più ampio quadro sociale, politico ed economico dell'Italia.

Il fatto che le donne siano oggetto privilegiato di attenzione, e di effettiva *oggettificazione* all'interno del discorso sulla modernizzazione della Sardegna,<sup>5</sup> ci spinge a prestare un'attenzione analitica particolare alle loro rappresentazioni in questi prodotti

---

a/2018/05/19/news/cavalcata-sarda-la-sfilata-nata-per-omaggiare-il-re-ediventata-una-festa-del-popolo-1.16854429 [ultimo accesso, 1 agosto 2022].

<sup>4</sup> 'Dalla Sardegna: prima fiera campionaria', *La Settimana Incom* 247 (Incom, 4 febbraio 1949).

<sup>5</sup> Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression* (Londra: Routledge, 1990); Caterina Arcidiacono, 'Soggetto donna nella società contemporanea', *La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere* 8 (2013), <https://doi.org/10.6092/1827-9198/1616> [ultimo accesso, 25 luglio 2022].

culturali, che erano parte integrante della vita culturale delle masse italiane. Alla luce di ciò, questo contributo vuole analizzare il modo attraverso cui le rappresentazioni cinematografiche delle donne sarde nei cinegiornali del dopoguerra fossero funzionali al discorso su una forma di sviluppo economico e sociale eterodiretta. Il riferimento cronologico *a quo* sarà il 1948, anno in cui viene approvato lo Statuto regionale, mentre il termine *ad quem* sarà il 1962, quando venne varato il primo “Piano di Rinascita”, ovvero l’insieme straordinario di misure d’intervento annuali e pluriennali miranti all’industrializzazione e alla crescita infrastrutturale ed economica dell’Isola.<sup>6</sup> A ben vedere, l’arco temporale di riferimento coincide pure con l’epoca d’oro dei cinegiornali, strumenti privilegiati attraverso cui le forze egemoniche che guidavano la ricostruzione post-bellica veicolavano informazioni politiche nonché modelli culturali e valoriali.<sup>7</sup> Il contributo, dopo una ricostruzione sul ruolo dei filmati d’informazione nell’Italia degli anni Quaranta e Cinquanta, analizzerà le immagini delle donne isolate come metafora di una Sardegna bisognosa di un sostegno verso la crescita e la modernizzazione: la prospettiva critica sarà quella di una lettura postcoloniale e intersezionale di questi discorsi iconografici, in modo da evidenziare come categorie antropologiche e di genere siano state piegate alle esigenze delle forze politiche ed economiche del dopoguerra.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Salvatore Mura, *Pianificare la modernizzazione* (Milano: Franco Angeli, 2015); Francesco Soddu, a cura di, *La cultura della rinascita. Politica e istituzioni in Sardegna (1950-1970)* (Sassari: Soter, 1994).

<sup>7</sup> Augusto Sainati, a cura di, *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50* (Torino: Lindau, 2001); Sandro Pallavicini, *I cinegiornali d’attualità in Italia e nel mondo. Relazione di Sandro Pallavicini* (Roma: Olimpia, 1962).

<sup>8</sup> In questa analisi, verranno esaminati 15 servizi di cinegiornali aventi a oggetto la realtà sarda e alcuni eventi politici e culturali. Tutti i filmati esaminati sono visionabili presso il portale dell’Archivio Storico dell’Istituto Luce (<https://www.archivioluce.com>) [ultimo accesso, 25 luglio 2022].

## **I cinegiornali sulla Sardegna nel dopoguerra: un approccio critico**

Nonostante la liberalizzazione del mercato dell'informazione, in alcuni settori i Governi del dopoguerra – sia quelli di Unità nazionale che quelli a guida DC – si servirono di forme di comunicazioni di massa reminiscenti della vecchia propaganda fascista. È questo il caso di film non-fiction, in particolare cinegiornali, prodotti sia dal rinnovato Istituto Luce che dall'Industria Cortometraggi Milano (Incom), che tra il 1946 e i primi anni Sessanta diffusero massicciamente nelle sale cinematografiche del dopoguerra la visione del Governo su questioni politiche, sociali e culturali. Il primo Governo post-fascista guidato da Ferrucci Parri, che univa le forze del Comitato di liberazione nazionale e che si insediò nel giugno 1945, iniziò da subito a discutere il destino delle istituzioni ereditate dal fascismo e con esso più strettamente compromesse, tra le quali l'Istituto Luce. Tuttavia, le attualità giornalistiche del Luce furono tenute in vita, e rimasero orbitanti nel campo governativo. Questo perché i Governi d'unità nazionale ritennero utile mantenere il controllo su di un organo “ufficiale” per l'informazione cinematografica.<sup>9</sup>

La *Nuova Luce* aveva un tono conciliante, condizionato dall'equilibrio tra forze politiche diverse: questo elemento divenne sempre meno rilevante nel contesto della crescente tensione tra i partiti in vista delle elezioni per la costituente e soprattutto per le politiche del 1948, in cui si faceva più netta la contrapposizione tra blocco atlantico e sovietico. Le forze governative, e specialmente la DC, decisero così di supportare alcune compagnie private. Tra

---

<sup>9</sup> In un contesto complicatissimo – la sede del Luce al Quadraro fu in parte distrutta dai bombardamenti, mentre gli edifici ancora in piedi furono usati dagli alleati come campo profughi – uscì il *Notiziario Nuova Luce* che era simile per formato ai precedenti *Giornali Luce* ma ora in sintonia con l'agenda politica delle forze che componevano i Governi d'unità nazionale. La serie ebbe vita breve: 22 cinegiornali prodotti tra la fine del 1945 e il 1946, cfr. Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce* (Roma: Ente dello Spettacolo, 2000), pp. 241–245.

queste, la Incom prese subito il sopravvento: nata nel 1938 come possibile antagonista dell'Istituto Luce, nell'immediato dopoguerra divenne 'di fatto l'unico giornale d'attualità riconosciuto agli effetti della legge'.<sup>10</sup> Le leggi sulla cinematografia varate dal giovane sottosegretario Giulio Andreotti, che prevedevano la concessione di premi discrezionali basati sul valore artistico dei filmati, l'autorizzazione preventiva che ogni pellicola doveva ottenere dall'Ufficio Centrale per la cinematografia, l'abbinamento ai film di successo e l'obbligatorietà di proiezione per cinegiornali e documentari in ogni spettacolo cinematografico, configurarono una forma indiretta di controllo governativo sulla direzione produttiva e artistica dei cinegiornali: essi, in questa fase, erano di fatto una cassa di risonanza delle forze capitaliste e atlantiste che guidavano la ricostruzione del Paese.<sup>11</sup> Di conseguenza, gli audiovisivi oggetto di questa indagine si configurano come dispositivi di *governmentality*, per usare il lessico foucaultiano, miranti non semplicemente a reprimere o indottrinare.<sup>12</sup> Piuttosto, essi sostenevano una specifica configurazione di potere, in questo caso in relazione all'idea di modernizzazione e ai valori ad essa correlati, che andò a permeare la vita quotidiana dei cittadini italiani, la loro soggettività e le loro identità collettive.

Questa prospettiva critica ci aiuterà decostruire lo snodo teorico di questa ricerca, ovvero l'intersezione tra razzializzazione/sexualizzazione delle donne sarde e la

---

<sup>10</sup> Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980* (Roma: Editori Riuniti, 1980), pp. 127-128.

<sup>11</sup> Maria Adelaide Frabotta, 'Il cammino dei cinegiornali italiani nel Paese e in Europa', in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di Gian Piero Brunetta (Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996), pp. 173-191; cfr. anche Sainati, *La settimana INCOM*, pp. 11-21.

<sup>12</sup> Michel Foucault, 'The Confession of the Flesh', in *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, a cura di Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), pp. 194-228; Lee Grieveson, 'On governmentality and screens', *Screen Cultures*, 50 (2009), 180-187.

“colonialità”, intesa come una matrice del potere che lega la visualità a un regime epistemico, in questo caso tutto incentrato sulla descrizione di un’identità locale (subalterna) totalmente coerente con l’identità nazionale (egemonica) e con i progetti di modernizzazione.<sup>13</sup> Nell’usare la parola “razza” e quest’approccio postcoloniale e decoloniale, faccio riferimento a tutta una serie di studi critici sul processo di *nation-building* italiano, secondo i quali il discorso sulla razza, sul razzismo e la razzializzazione abbiano caratterizzato il formarsi dell’Italia sin dalla sua fondazione unitaria, e in maniera quasi slegata dell’espansionismo coloniale d’oltremare. In questo senso, i *meridioni*, le isole, i meridionali e le meridionali sono stati razzializzati e descritti come diversi – nei loro tratti biologici ma anche sociali e valoriali – rispetto alla classe dirigente borghese (prevalentemente settentrionale) che stava guidando il processo di unificazione.<sup>14</sup> Come vedremo, questa prospettiva critica ci aiuterà a

---

<sup>13</sup> Lavori fondamentali per l’elaborazione della metodologica critica postcoloniale e intersezionale per lo studio dei cinegiornali sono: Gaia Giuliani, *Race, Gender, and Nation in Modern Italy* (Londra: Palgrave Macmillan, 2018); Maria Lugones, ‘Toward a Decolonial Feminism’, *Hypathis*, 25:4 (2010), 744–759; Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counter History of Visuality* (Durham, NC: Duke University Press, 2011); Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999); Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990); Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (Londra: Methuen, 1987).

<sup>14</sup> Gaia Giuliani, “L’italiano Negro”. The Politics of Colour in Early-Twentieth Century Italy’, *Interventions*, 16:4 (2014), 572–587; Carmine Conelli, ‘Razza, colonialità, nazione. Il progetto coloniale italiano tra Mezzogiorno e Africa’, in *Quel che resta dell’impero. La cultura coloniale degli italiani*, a cura di Valeria Deplano, Alessandro Pes (Milano: Mimesis, 2014), pp. 149–167; Miguel Mellino, *Cittadinanze postcoloniali. Appartenenze, razza e razzismo in Europa e in Italia* (Roma: Carocci, 2012); Aliza Wong, *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911: Meridionalism, Empire and Diaspora* (New York: Palgrave Macmillan, 2006); Alberto Burgio, *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d’Italia (1870-1945)* (Bologna: Il Mulino, 2000); Marta Petrusiewicz, *Come il Meridione divenne una questione* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 1998); Jane Schneider, a cura di, *Italy’s Southern Question: Orientalism in One Country* (New York: Berg,



districarci nelle numerose immagini e narrazioni aventi a oggetto la Sardegna, e in particolare le sue abitanti, nella misura in cui lo sguardo esterno dei filmati documentari e cinegiornalistici cercò di riprodurre una subalternità funzionale all'affermazione di categorie egemoniche – non solo politico-economiche, ma anche valoriali e di genere – imposte dallo sviluppo capitalista e dal consolidamento dell'identità nazionale post-bellica.

### **La Sardegna della *rinascita*: discorso politico e costruzione di immaginari**

Il discorso sulla rappresentazione della Sardegna nel dopoguerra è articolato e complesso, così come lo fu durante il Ventennio. Tuttavia, Stefano Pisu, nel suo studio su come l'Istituto Luce abbia ripreso la Sardegna nei cinegiornali e documentari durante il fascismo, ha individuato una sorta di linea evolutiva: se nei primi anni Venti veniva concessa larga visibilità all'esotismo locale, negli anni Trenta si ricorse a mostrare una “civilizzazione” e fascistizzazione molto simile alla colonizzazione, così che

la modernità in Sardegna durante il fascismo è rappresentata dal Luce come un fenomeno esogeno. I luoghi moderni, i luoghi nuovi sono spazi “non sardi”, in cui i sardi, così come erano stati rappresentati precedentemente, o vengono citati come termine di paragone negativo [...] oppure sono meri spettatori statici del processo di sviluppo.<sup>15</sup>

Questi temi ritornano anche nella produzione del dopoguerra. Tuttavia, più che una chiara evoluzione diacronico-narrativa che traccia il passaggio dall'esotismo alla modernizzazione, dalla fine degli anni Quaranta e per tutto il decennio successivo queste due macro-categorie convivono, s'incontrano e si scontrano, venendo

---

1998); John Dickie, ‘Stereotipi del sud d'Italia, 1860-1900’, in *Oltre il meridionalismo. Nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*, a cura di Robert Lumley, Jonathan Morris (Roma: Carocci, 1999), pp. 113–143.

<sup>15</sup> Stefano Pisu, ‘Luce in periferia: rappresentazioni della Sardegna negli audiovisivi del fascismo’, *Mondo contemporaneo*, 7:3 (2012), 5–30.

alternate a seconda dell'obbiettivo del filmato stesso e originando così rappresentazioni articolate, se non addirittura contraddittorie. I significanti propri della descrizione dell'Isola – ovvero i temi iconografici e sonori ricorrenti quali gli abiti tradizionali, i nuraghi, alcuni prodotti artigianali ed enogastronomici, o il suono delle *launeddas*<sup>16</sup> – non scompaiono: essi rimangono certamente funzionali a rimarcare un'idea abbastanza approssimativa d'identità culturale sarda, ma anche la sua attrattività per il pubblico nazionale e il suo inserimento nel sistema economico e politico nazionale.<sup>17</sup>

La necessità di apportare riforme economiche e sociali strutturali – descritte come agenti progresso e modernizzazione – richiese a questi cinegiornali di fare riferimento, in maniera abbastanza sfumata in realtà, all'arretratezza e alla povertà che attanagliava gran parte della Sardegna. La Guerra mondiale era ormai finita, il fascismo caduto e in quasi tutto il Paese iniziavano a diffondersi i benefici del piano Marshall. *Quasi*, appunto, visto che alcune regioni italiane versavano in condizioni a dir poco precarie. Come ben sintetizzato da Aldo Accardo

---

<sup>16</sup> La *launedda* è uno strumento musicale usato da millenni in Sardegna. È composto da tre canne cave di lunghezza variabile (da qui l'uso plurale nel nome), in cui si soffia contemporaneamente con una particolare tecnica di respirazione che vede il suonatore utilizzare la bocca come serbatoio d'aria. Una delle canne produce un suono basso e continuo, mentre le altre due suonano differenti melodie. Questa struttura, e il timbro che le *launeddas* producono, le rendono assimilabili a *launeddas* alle cornamuse, cfr. Andreas Fridolin Bentzon, *The Launeddas: A Sardinian Folk Music Instrument* (Copenhagen: Akademisk Forlag, 1969).

<sup>17</sup> Cfr., a titolo esemplificativo, i seguenti film: 'Battaglia contro le cavallette', *Settimana Incom* 12 (Incom, 16 maggio 1946); 'Sardegna. Inaugurate nuove opere sull'alto Flumendosa', *Settimana Incom* 375 (Incom, 1° marzo 1950); 'La cassa per il mezzogiorno stanZIA 80 miliardi per la Sardegna', *Settimana Incom* 696 (Incom, 28 dicembre 1951); 'Il ministro Taviani in Sardegna', *Settimana Incom* 1387 (Incom, 12 aprile 1956); 'Antico artigianato sardo', *Settimana Incom* 1458 (Incom, 20 settembre 1956). Sulla costruzione dei significanti esotici, cfr. Stephen Foster, 'Exoticism as a Symbolic System', *Dialectical Anthropology* 7 (1983), 21–30; Graham Huggan, *The Post-colonial Exotic. Marketing at the Margins* (Londra: Routledge, 2001), pp. 13–14.

oggi, in una regione [l'Italia, *nda*] che rientra a pieno titolo nella parte più opulenta e sviluppata del mondo, sono difficilmente immaginabili le condizioni di assoluta povertà, di arretratezza e di fame dell'Isola, non solo nel periodo bellico e immediatamente successivo, ma per tutti gli anni Cinquanta. Per oltre un decennio, una *miseria corale* avvolge città e campagna, zone dell'interno e località marittime.<sup>18</sup>

Il corsivo dell'autore riprende le parole della famosa indagine parlamentare sulla miseria in Italia, condotta in Sardegna dai deputati Salvatore Mannironi (della DC) e Luigi Polano (PCI), alla fine della quale veniva sottolineata la necessità di un 'un complesso di provvidenze a carattere straordinario, da assolversi con mezzi di carattere straordinario',<sup>19</sup> e quindi con l'intervento "esterno" dello Stato.<sup>20</sup> Ciò divenne il perno di tutta una serie di rivendicazioni da parte della classe dirigente locale verso il Governo centrale, basate sull'articolo 13 dello Statuto speciale del 1948 secondo cui 'lo Stato, col concorso della Regione, dispone un piano organico per favorire la rinascita economica e sociale dell'Isola': il fatto che l'ente regionale dovesse *concorrere* rende evidente che lo Stato aveva un ruolo preponderante nell'indirizzare i piani di sviluppo, come in effetti fu sancito dall'approvazione del Piano di Rinascita nel 1962.<sup>21</sup>

In questo contesto, prodotti culturali di varia natura concorsero a mostrare la realtà dell'Isola ai pubblici nazionali,

---

<sup>18</sup> Aldo Accardo, *Politica, Economia e cultura nella Sardegna autonomistica (1948-1998)*, in *L'isola della rinascita. Cinquant'anni di autonomia della Regione Sardegna*, a cura di Aldo Accardo (Roma-Bari: Laterza, 1998), pp. 17-23.

<sup>19</sup> Salvatore Mannironi e Luigi Polano, 'Aspetti della miseria in Sardegna' (Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia, vol. VII), *La miseria in alcune zone depresse*, Roma 1953, p. 368.

<sup>20</sup> Lo Statuto Speciale della Regione Autonoma sarda – di fatto, la costituzione del governo regionale – fu approvato con legge costituzionale n. 3, il 26 febbraio 1948.

<sup>21</sup> Il Piano di Rinascita (legge n. 588, 11 giugno 1962) mise in essere misure normative speciali per il finanziamento dell'industrializzazione della Sardegna; gli interventi più significativi furono la nascita degli importanti poli petrolchimici di Porto Torres (SS) e Sarroch (CA).

sottendendo un discorso mirante a costruire la necessità di quell'intervento esterno. Emblematico è in questo senso il servizio del cinegiornale *Settimana Incom* 903, intitolato *Fanfani in Sardegna per la distribuzioni delle terre ai contadini; il ministro visita anche la regione della Flumendosa, dove sorgerà una centrale idroelettrica* del 1953.<sup>22</sup> Nelle prime sequenze, decine di trattori lavorano un terreno brullo, in un'epica della bonifica enfatizzata da una musica orchestrale sostenuta e dalla voce a commento che rimarca il fatto che 'la Sardegna rinasce a nuova vita. Un trattore e un aratro sono ormai il simbolo della rinascita delle regioni del Mezzogiorno'. L'atmosfera cambia repentinamente nelle scene successive in cui i sardi e le sarde manifesterebbero al ministro Fanfani la loro gratitudine per le politiche a sostegno della crescita economica locale attraverso quello che viene definito uno 'stile pittoresco e gioioso' che proverebbe 'la riconoscenza della gente isolana per le provvidenze del Governo che hanno dato la terra ai contadini e i mezzi idonei per coltivarla'. Emblematico è il fatto che durante queste parole, la cinepresa si soffermi sulle persone, e in particolare sulle donne, vestite in abiti tradizionali. I dettagli sui gioielli o sui ricami rimandano a un abbigliamento usato per le grandi occasioni; tuttavia, le scene successive si spingono oltre nel definire un discorso esotico-orientalista: la musica orchestrale lascia il posto al suono delle *launeddas*, mentre la cinepresa inquadra coppie intente a ballare il ballo sardo, in uno spettacolo che intenderebbe omaggiare il potere del Governo (Fanfani, in questo caso) e deliziare il pubblico nazionale.<sup>23</sup> Tuttavia, ancora più artefatta risulta essere la scena successiva, in cui una coppia sempre vestita con gli abiti tradizionali guida un trattore che dissoda la terra, in una dialettica continua tra modernizzazione eterodiretta e presunta tradizione che assume, in

---

<sup>22</sup> 'Fanfani in Sardegna per la distribuzioni delle terre ai contadini; il ministro visita anche la regione della Flumendosa, dove sorgerà una centrale idroelettrica', *Settimana Incom* 903 (Incom, 12 febbraio 1953).

<sup>23</sup> Silvio Carta, 'The Ethno-Orientalism of the Sardinian "Culture"', *Interventions*, 16:5 (2014), 675–692.

questo caso, dei toni quasi farseschi.

Questi tropi iconografici e narrativi ritornano in filmati di diversa natura: emblematici sono quelli sulla fiera campionaria di Cagliari. Vorrei soffermarmi con maggiore attenzione sul già citato servizio *Dalla Sardegna: prima fiera campionaria* del febbraio 1949.<sup>24</sup> In esso viene descritta l'importanza della fiera per il rilancio dell'economia sarda. L'incontro-scontro con la modernizzazione avviene nello spazio urbano di Cagliari, che nelle primissime scene del filmato è ripresa da un aereo in volo mentre la voce fuori campo di Guido Notari ricorda che la città ha vestigia fenicie, romane, bizantine, pisane e spagnole. Questo passato, tuttavia, viene subito de-storicizzato e appiattito nella scena successiva, introdotta dal commento che afferma che 'l'erompere delle agavi e dei fichi d'India sembrano evocare visioni d'Africa e d'oriente'. Nel frattempo, la cinepresa inquadra di spalle un'anziana donna che cammina affiancando un muro a secco sovrastato da una parete di fichi d'India. Il tono nostalgico e smaccatamente esotizzante di questa scena descrive un contesto a-storico, in cui l'alterità assume un tono del tutto peculiare nel vestito della donna di spalle. Questa forma di orientalismo tipicamente sardo – presente nei modi attraverso cui gli sguardi cinematografici “esterni” rappresentarono l'Isola sin dagli esordi del cinema<sup>25</sup> – viene tuttavia riarticolato in modo peculiare: non tanto in relazione alla scoperta di una terra misteriosa, ancestrale e per certi versi primitiva, quanto in relazione al discorso sullo

---

<sup>24</sup> 'Dalla Sardegna: prima fiera campionaria', *La Settimana Incom* 247 (Incom, 4 febbraio 1949).

<sup>25</sup> Queste tematiche sono ampiamente presenti nel più ampio sguardo cinematografico con cui produzioni nazionali hanno raccontato la Sardegna fino agli anni Settanta del Novecento, cfr. Maria Bonaria Urban, *Sardinia on Screen: The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema* (Leiden: Brill, 2013); Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta: il mondo perduto* (Torino: Lindau, 1999); Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetaula, 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna* (Cagliari: Cucc, 2008); Antioco Floris, *Banditi a Orgosolo: il film di Vittorio De Seta* (Soveria Mannelli: Rubettino, 2019).

sviluppo economico. La scena successiva è emblematica in tal senso, in quanto viene descritto l’impatto con la modernità nazionale e occidentale simbolizzato nella stretta di mano tra miss Sardegna – anche qui vestita in abiti “tradizionali” o “abiti della festa”, come dice la voce di Notari – e l’Alto Commissario per la Sardegna Pietro Pinna Parpaglia.<sup>26</sup> Emerge qui una sorta di dialettica tra quella che doveva essere la donna-oggetto simbolo dell’Isola, e il potere istituzionale regionale legittimato dallo Stato italiano. L’attenzione per l’aspetto esotizzante però ritorna subito al centro nella scena successiva, in una lunga sequenza sui dettagli dell’abito sardo indossati dalla giovane donna: in questo film, ma in generale nella produzione cinegiornalistica coeva, gli abiti “tradizionali” hanno un valore simbolico notevole, presentando al pubblico nazionale l’insularità della Sardegna come peculiare, ancorata a un passato i cui contorni sono imprecisati ma che ora viene a contatto con la modernizzazione capitalista. Ciò è simboleggiato in maniera lampante nelle ultime scene, in cui diverse figure (vediamo quattro ragazze e un ragazzo, sempre in abiti “tradizionali”) sono divertite e quasi giocano con un enorme trattore, che come già visto è simbolo di tecnologia a servizio dello sviluppo agrario. Lo spettatore ha l’impressione che la voce maschile a commento del film, che per definizione incarna l’onniscienza e la visione egemonica del potere<sup>27</sup> – in questo caso

---

<sup>26</sup> Pietro Pinna Parpaglia fu nominato Alto Commissario per la Sardegna dal governo militare alleato nel 1944. Rimase in carica fino al maggio 1949, quando venne eletto primo consiglio regionale sardo; Pinna, tra le altre cose, fu l’ideatore delle fiere campionarie sarde.

<sup>27</sup> Sul ruolo della voce fuori campo nei filmati non-fiction della prima metà del Ventesimo secolo, cfr. Martin Stollery, ‘The Newsreel commentator, the Actor, the Intellectual and the Broadcaster: Celebrity and Personality Voices in Classic British Documentary’, *Celebrities Studies*, 4:2 (2013), 202–218; Stella Bruzzi, *New Documentary* (Londra: Routledge, 2006), pp. 47–62; Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Question of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1994), p. 34; Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1991). Specificamente sul caso italiano, e sulla Incom in

delle forze politiche ed economiche che guidavano l'Italia – sia accondiscendente nei confronti dell'Isola, simboleggiata nelle varie immagini dal taglio etnografico.

Anche questo cinegiornale, insieme ad altri aventi ad oggetto lo sviluppo economico regionale, accosta inquadrature di trattori, camion e forniture industriali a primi piani di donne che indossano costumi popolari, riprese mentre sono intente a cucire o a lavorare al tornio. La voce fuori campo spesso esalta i vantaggi di queste attività descritte come tipicamente femminili, spiegando che potrebbero essere un volano per la crescita economica dell'Isola all'interno della struttura economica nazionale.<sup>28</sup> Rimane tuttavia abbastanza sfumato l'incontro culturale/economico tra Isola e continente in quanto queste scene, più che descrivere una negoziazione, attivamente essenzializzano l'identità sarda che è più marcatamente contrapposta alla modernità della terraferma. Tuttavia, gli abitanti dell'Isola guarderebbero con interesse alle nuove tecnologie provenienti dall'Italia. Questo meccanismo è particolarmente evidente in una scena di *Tappe della ricostruzione* (*Settimana Incom* 409), in cui giovani sardi e sarde, nell'“immane” abito tradizionale, osservano con attenzione plastici di navi e aerei che ormeggeranno e atterreranno nel porto e nell'aeroporto della città. Il loro abbigliamento simboleggia in questo caso l'isolamento della regione – come subdolamente affermato in un breve passaggio dalla voce fuori campo – ma la curiosità con cui i giovani e le giovani guardano i plastici trasmette la loro aspirazione a uscire da questa presunta emarginazione per abbracciare i modelli economici e culturali

---

particolare, cfr. Enrico Menduni, *L'ultima voce. Guido Notari* (Roma: Cinecittà Luce, 2015); Augusto Sainati, 'Il visibile e l'udibile. Il commento verbale nella *Settimana Incom*', *La valle dell'Eden*, 4 (2000), 101–109.

<sup>28</sup> 'Tappe della ricostruzione: fiera della Sardegna', *Settimana Incom* 409 (Incom, 1° marzo 1950); 'Inaugurata la Fiera di Cagliari alla presenza del Ministro Medici e del presidente della regione', *Settimana Incom* 1517 (Incom, 13 marzo 1957); 'Italia, Cagliari: inaugurata la XII Fiera Campionaria Sarda', *Settimana Incom* 1896 (Incom, 23 marzo 1960).

provenienti dalla Penisola.

I filmati citati, tutti incentrati sullo sviluppo economico, orbitano chiaramente intorno alla dialettica tradizione/modernità: il primo termine si riferisce a una presunta serie di pratiche/usi culturali che sono ripresi in modo da solleticare l'interesse del pubblico. Tuttavia, il carattere artificioso di queste manifestazioni risulta evidente, così come è evidente il voler riprodurre *clichè* iconografici capaci di definire una forma d'identità insulare in via d'inserimento nel sistema capitalistico nazionale. In questo senso, una lettura postcoloniale di queste immagini ci permette di riflettere sul modo attraverso cui la Incom – che, ricordiamo, era di fatto sotto il controllo della DC – abbia creato una forma di *esotico nostrano*, per citare Mario Isnenghi, ovvero un orizzonte diverso ma controllabile, che diviene non semplicemente attrattivo ma anche commercialmente spendibile.<sup>29</sup> Il “prodotto” Sardegna è sovente incarnato dalla donna sarda, oggettificata e rinchiusa in ruoli di genere e valoriali tradizionali, che a ben vedere erano coerenti con il sistema ideologico della DC e dei settori più tradizionali della società italiana. L'immagine della Sardegna che i cinegiornali mostrano è, quindi, abbastanza approssimativa; pare invece più vicina alla proiezione dei valori egemonici delle forze nazionali e internazionali che guidavano la ricostruzione post-bellica, che necessitavano di *ri-orientalizzare* le periferie nazionali in modo da giustificare interventi economici e politici sovente non coerenti con le realtà sociali e territoriali locali.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Mario Isnenghi, *L'Italia del fascio* (Firenze: Giunti, 1996), pp. 216–217.

<sup>30</sup> Faccio qui riferimento a tutta una serie di lavori critici sull'uso dell'orientalismo (o del neo-orientalismo) per spiegare come società post-coloniali abbiano continuato a descrivere quelli che un tempo furono i loro possedimenti in termini esotizzanti, spesso anche per fini commerciali, cfr. Laura Chrisman, *Postcolonial Contraventions. Cultural Readings of Race, Imperialism, and Transnationalism* (Manchester: Manchester University Press, 2003), pp. 28–31. Più specificamente sul neo-orientalismo, cfr. Elleke Boehmer, 'Questions of Neo-Orientalism', *Interventions*, 1:1 (1998), 18–21; Lisa Lau e Ana Cristina Mendes, 'Introducing re-Orientalism. A new manifestation of Orientalism', in *Re-Orientalism and South*



## La donna sarda tra tradizione, emancipazione ed *agency*

La modernizzazione e la crescita economica dell'Isola sono i temi ricorrenti, e numericamente più rilevanti, nei servizi di cinegiornale aventi ad oggetto la Sardegna tra la fine degli anni Quaranta e i primi Sessanta. Tuttavia, alcuni altri servizi spostano la loro attenzioni su aspetti, per così dire, più sociali e culturali. Ciò non significa che in questi brevi film il tema della “rinascita” economica – e la conseguente descrizione essenzializzata dell'Isola – vengano accantonati, ma che essi rimangono sullo sfondo rispetto al soggetto principale dei cinegiornali, che poteva essere la descrizione delle competizioni sportive, delle manifestazioni politiche e culturali, di eventi sociali o religiosi. È questo il caso dei numerosi film sulle varie celebrazioni e feste che avvenivano in Sardegna, come il filmato sulla Cavalcata sarda tenuta a Sassari citato all'inizio, o sui film sulla festa di sant'Efisio, ricorrenza che permise di mostrare una Sardegna ancorata alle tradizioni ma che diviene anche sito potenziale di interesse e sviluppo turistico per il pubblico nazionale.<sup>31</sup>

Nei servizi sulla processione di sant'Efisio, i tropi filmici tipici dell'orientalismo sardo – su tutti, i costumi tradizionali e la musica delle *launeddas* – sono onnipresenti.<sup>32</sup> Le immagini di una processione secolare divengono momento di esibizione di una

---

*Asian Identity Politics. The Oriental Other Within*, a cura di Lisa Lau, Ana Cristina Mendes (New York: Routledge, 2011), pp. 1–16; Sandra Ponzanesi, *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies* (Londra: Palgrave Macmillan, 2014), pp. 3–12.

<sup>31</sup> I servizi sulla festa di sant'Efisio sono tra i pochi che venivano ciclicamente prodotti a cadenza annuale. Efisio era un soldato romano nato ad Antiochia (Turchia) e martirizzato a Pula, a circa trenta chilometri a sud di Cagliari, a causa della sua conversione al cristianesimo (nel IV secolo). A metà del XVII secolo, sotto il dominio spagnolo, Cagliari fu colpita dalla peste. Le autorità locali decisero di invocare Sant'Efisio affinché liberasse la città dalla peste, organizzando una grande processione verso il luogo del suo martirio. Da allora questa processione si svolge ogni anno.

<sup>32</sup> Carta, 'The Ethno-Orientalism', p. 678.

tradizione sarda stereotipata, che diviene però appetibile per il pubblico, rappresentato dai vari rappresentanti delle istituzioni che partecipano come ospiti d'onore alla parata. I servizi dedicati alla festa vennero prodotti con cadenza annuale, e poco si discostavano da una struttura abbastanza ripetitiva: le prime scene sono in genere sulla città addobbata a festa, con il commento che descrive le vicende del martirio del Santo e l'annuale scioglimento di un voto contratto dalle autorità locali per liberare la città dalla peste del 1657.<sup>33</sup> Poi il focus si sposta sulla descrizione di abiti, gioielli, *traccas* (ovvero i carri trainati da buoi) che animano la parata. Tutti i filmati in oggetto mostrano poi le autorità politiche e religiose regionali o nazionali, che assistono alla processione e che ricevono omaggi di varia natura (mazzi di fiori, ma anche prodotti enogastronomici).

Questi tropi filmici ritornano in un emblematico servizio in cui però l'attenzione è tutta sulla presenza dell'ambasciatore americano in Italia James David Zellerbach.<sup>34</sup> Il filmato è del maggio 1957, ed è mediamente più lungo degli altri servizi citati in quanto, oltre alle scene sulla festa di Sant'Efisio, viene descritta nel dettaglio la visita dell'ambasciatore ai poli economici e militari che l'Italia e la NATO stavano implementando nell'Isola. Il Piano di Rinascita della Sardegna – in particolare gli impianti di produzione petrolchimica – insieme all'insediamento di numerosi avamposti militari della NATO sono indirettamente esaltati come progetti in grado di inserire l'Isola nel mondo atlantico, nel suo sistema capitalista e quindi saldamente nel blocco occidentale della Guerra

---

<sup>33</sup> 'Si celebra da trecento anni la festa in onore del santo che avrebbe salvato l'isola dal flagello della peste; processione in costumi folkloristici', *Settimana Incom* 941 (Incom, 8 maggio 1953); 'Cagliari: festa di sant'Efisio', *Settimana Incom* 1401 (Incom, 11 maggio 1956); 'Cagliari onora sant'Efisio', *Settimana Incom* 1916 (Incom, 6 maggio 1960); 'Cagliari: la sagra di sant'Efisio', *Settimanale CIAC* n. 596 (Compagnia Italiana Attualità Cinematografiche, 12 maggio 1960).

<sup>34</sup> 'Italia: l'ambasciatore statunitense Zelerbach [sic] visita la Sardegna', *Settimana Incom* 1534 (Incom, 7 maggio 1957).

Fredda.<sup>35</sup> La seconda parte del filmato mostra l'ambasciatore che assiste alla processione di Sant'Ef시오 nella centralissima via Roma. La voce fuori campo, con la sua solita enfasi, afferma che l'Isola di muove verso il futuro, pur mantenendo vive le sue tradizioni. Non stupisce così la scena in cui due ragazze, nell'immancabile vestito tradizionale, stringono la mano e fanno un leggero inchino all'ambasciatore, che si trova in posizione elevata su una panchina. I loro sorrisi timidi e la postura enfatizzano ancora di più l'intento di rendere omaggio all'ambasciatore statunitense che, nella prima parte del cinegiornale, ha supervisionato e, per così dire, "benedetto" i progetti di sviluppo. Religione tradizionale e i rituali di una religiosità laica – devota al culto della modernizzazione capitalista e atlantista – si intrecciano nella trama di un filmato che in pochi minuti tiene insieme differenti tropi estetici e narrativi.

Tuttavia, soprattutto nei cinegiornali prodotti nella seconda metà degli anni Cinquanta e aventi ad oggetto la celebrazione (come i vari *Cagliari onora sant'Ef시오* del 1960; *Cagliari: la sagra di sant'Ef시오*, dello stesso anno; *Cagliari parata a festa per Sant'Ef시오*, del 1962) emerge una sorta di dicotomia tra le immagini di donne in abiti tradizionali – incardinate in ruoli sociali e di genere chiari nei loro omaggi alle varie personalità politiche (maschili) presenti – e quelle, invece, vestite in abiti "moderni" che partecipano alla festa.<sup>36</sup> Queste ultime, riprese spesso in gruppo, osservano anch'esse la

---

<sup>35</sup> Simone Sechi, 'La Sardegna negli "anni della Rinascita"', in *Storia della Sardegna (vol. 5): il Novecento*, a cura di Manilo Brigaglia, Attilio Mastino, Gian Giacomo Ortu (Roma-Bari: Laterza, 2002), pp. 66–82; Piero Bevilacqua, *Breve storia dell'Italia meridionale: dall'Ottocento a oggi* (Roma: Donzelli, 2005); Guido Floris e Angelo Ledda, *Servitù militari in Sardegna: il caso di Teulada* (Serdiana: La Collina, 2010); Francesca Sanna, 'La miniera e il petrolchimico: una questione storica nella Sardegna e nell'Italia del secondo dopoguerra', *Diacronie*, 17:1 (2014), 1–28.

<sup>36</sup> 'Cagliari onora sant'Ef시오', *Settimana Incom* 1916 (Incom, 6 maggio 1960); 'Cagliari: la sagra di sant'Ef시오', *Settimanale CIAC* 596 (Compagnia Italiana Attualità Cinematografiche, 12 maggio 1960); 'Cagliari parata a festa per Sant'Ef시오', *Settimana Incom* 2555 (Incom, 19 maggio 1962).

processione, con sguardi incuriositi e divertiti quasi si sentissero anch'esse parte di un'altra realtà storica o sociale. S'inizia quindi a stagliare la descrizione di un'agency per le donne sarde, in questo caso però inquadrata nel contesto di una modernità consumistica e di modelli socio-culturali eterodiretti. Ci sono altri esempi di questa emancipazione, per così dire, controllata: per esempio, nei citati servizi sulle attività produttive, sovente le donne sono riprese mentre lavorano (anche se quasi sempre vestite in abiti tradizionali), scardinando l'immagine di una figura femminile schiacciata nel ruolo di angelo del focolare.<sup>37</sup> Una narrazione invece totalmente incentrata sul ruolo pro-attivo della donna nel formare e diffondere determinate immagini sull'Isola la possiamo trovare nel filmato sul ritorno delle spoglie di Grazia Deledda a Nuoro, avvenuto nel giugno del 1959. Da un lato, la Deledda è descritta come 'sensibile interprete dell'animo della gente di Sardegna', tracciando quindi una caratterizzazione propriamente femminile della sua attività letteraria e del suo ruolo di narratrice – o per certi versi di creatrice – della realtà isolana. In questo senso, viene rimarcato il fatto che Nuoro, e più in generale i monti della Barbagia, siano il cuore "geografico e spirituale" della Sardegna, immagine essenzializzata che contrasta, ad esempio, con le rappresentazioni filmiche sulla città di Cagliari, città liminale tra l'entroterra "autentico" e la modernità che viene dal mare, con le scene descritte in precedenza sulla fiera campionaria che ben sintetizzano questo contrasto tra mare ed entroterra.<sup>38</sup> D'altra

---

<sup>37</sup> Sulla riproposizione di questo immaginario nei cinegiornali Incom, si veda il lavoro dottorale di Giulia Mazzarelli, *L'Italia del secondo dopoguerra attraverso i cinegiornali della settimana INCOM (1946-1948)* (tesi di dottorato, Università di Cagliari, 2010), pp. 177–193; cfr. anche Patrizia Gabrielli, *Il 1946, le donne, la Repubblica* (Roma: Donzelli Editore, 2009).

<sup>38</sup> Sul rapporto/dicotomia tra entroterra e zone costiere nelle rappresentazioni dell'Isola (letterarie, e poi cinematografiche) si vedano: Charles Edwardes, *Sardinia and the Sardes* (Londra: Bentley and Son, 1889); Mauro Pala, 'Lawrence e Junger: la Sardegna come antidoto alla modernità', *NAE*, 1:1 (2002), 49–54; Urban, *Sardinia on Screen*; Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a

parte, il racconto del successo mondiale dell'opera della scrittrice mostra come cultura e letteratura possano fornire potenziali spazi di emancipazione per le donne sarde, che attraverso il racconto delle loro esperienze acquisiscono una voce e una posizionalità propria all'interno del dibattito sulle loro soggettività, sulle identità collettive isolane e sul loro contatto con la modernità.

### **Conclusioni: dialettiche irrisolte tra tradizione e modernità**

Negli esempi citati e analizzati si è cercato di tracciare una sorta di paradigma interpretativo per quanto concerne l'immagine delle donne sarde emergente dai filmati d'informazione che ebbero una notevole circolazione nell'Italia del dopoguerra e del boom economico. Uno dei *fil rouge* che ritorna nei cinegiornali è senza dubbio la metonimia tra rappresentazioni femminili e Sardegna. L'adozione di uno sguardo postcoloniale ha permesso di leggere criticamente la posizionalità della voce egemonica dei film, che descriveva la Sardegna per i pubblici nazionali rimarcando categorie di genere e culturali totalmente in sintonia con la matrice ideologica delle forze governative e capitaliste che stavano guidando il processo di ricostruzione e la "modernizzazione" dell'Isola. L'attenzione specifica sull'immagine delle figure femminili che si muovono – o più spesso, sono mosse – all'interno dello spazio filmico ci permette di affermare che la donna è mostrata come totalmente funzionale alla riarticolazione della subalternità dell'Isola e quindi al discorso secondo cui essa debba essere ammodernata e quasi "civilizzata" da forze esterne. Questa costruzione intersezionale di categorie razziali, di genere e culturali è un sottotesto che permea gran parte dei filmati: il concentrarsi su come le donne sarde costantemente omaggino i vari politici (uomini) locali o nazionali, ma anche sui loro sorrisi intimiditi davanti alla cinepresa sono tutti elementi che cercano di costruire una realtà e un'autenticità artefatte, totalmente asservite allo sguardo

---

cura di, *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale* (Nuoro: Il Maestrale, 2012).

egemonico esterno.

Il discorso si fa più complesso quando i film vanno a mostrare il contrasto tra tradizione e modernità, dicotomia che appare tuttavia instabile in quanto i film cercano di portare la Sardegna, e le sue abitanti, nello spazio politico e culturale della Penisola mentre vengono riarticolate visioni e narrazioni stereotipate sull'atavicità della sua società. Ma è proprio in questa instabilità che si stagliano alcuni spazi liminali di *agency* ed emancipazione, che ad esempio presero sostanza visuale nella descrizione della vita e dell'opera di Grazia Deledda. La dialettica irrisolta tra tradizione e modernità assume non semplicemente una dimensione temporale, ma anche geografica: in quanto Isola periferica dell'Italia, la Sardegna viene mostrata quale spazio sospeso tra passato e futuro. Le rappresentazioni filmiche possono quindi ricondursi a una forma di liminalità permanente, che di fatto non riesce a scardinare in maniera totale la polarizzazione discorsiva tra nazione/modernità e Isola/arretratezza.<sup>39</sup> A corollario di ciò, esiste anche un'altra declinazione di questa dialettica irrisolta, che riguarda le rappresentazioni dei vari spazi geografici e sociali interni all'Isola. Se nelle città come Sassari, e specialmente Cagliari, è chiaro il contatto con la modernità nazionale/occidentale, quando si parla di entroterra – e delle sue tradizioni – i cinegiornali ritornano a dei motivi tipici dell'orientalismo sardo, che vengono sovente declinati utilizzando figure femminili.<sup>40</sup> In questo senso, i filmati esaminati sono prodotti interessantissimi per comprendere non solo come la società italiana si sia potuta fare idee e convinzioni sulla Sardegna,

---

<sup>39</sup> Agnes Horvath, 'Mythology and the Trickster', in *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, a cura di Alexander Wöllm Harald Wydra (Londra: Routledge, 2008), pp. 39–58; Arpad Szakolczai, 'Living Permanent Liminality: The Recent Transition Experience in Ireland', *Irish Journal of Sociology*, 22:1 (2014), 28–50.

<sup>40</sup> Olla, *Dai Lumière a Sonetaula*; Valeria Deplano, 'Ripensare la Sardegna: l'immagine dell'isola negli anni della Rinascita', in *La Sardegna contemporanea: idee, luoghi, processi culturali*, a cura di Valeria Deplano, Francesco Bachis, Luciano Marroccu (Roma: Donzelli, 2015), pp. 673–694.

ma anche come i sardi e le sarde possano aver interiorizzato o superato stereotipi e ruoli predefiniti imposti da forze egemoniche nazionali e transnazionali. Allo stesso modo, questi prodotti culturali hanno contribuito a plasmare e rafforzare l'immagine di una Sardegna sempre in bilico tra tradizione e modernità, tra arretratezza e crescita economica, tra mistero e attrazione turistica, in un equilibrio instabile che, a ben vedere, continua fino ai giorni nostri.

## **Biografia**

**Gianmarco Mancosu** è British Academy Postdoctoral Fellow alla School of Advanced Study della University of London (Institute of Languages, Cultures, and Societies) e docente a contratto di Storia Contemporanea presso il dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione dell'Università di Sassari. È dottore di ricerca in Storia Contemporanea (Università di Cagliari, 2015) e in Italian Studies (University of Warwick, 2020). I suoi interessi di ricerca riguardano la storia coloniale e post-coloniale italiana, la presenza post-coloniale delle comunità italiane in Africa, la storia della propaganda e dei media, la teoria postcoloniale e decoloniale. Ha recentemente pubblicato la monografia *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialism fascista* (Mimesis, 2022). È stato Intesa San Paolo CIRN CRASSH research fellow (2023) presso il Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities della University of Cambridge.

## **Bibliografia**

- Accardo, Aldo, *Politica, Economia e cultura nella Sardegna autonomistica (1948-1998)*, in *L'isola della rinascita. Cinquant'anni di autonomia della Regione Sardegna*, a cura di Aldo Accardo (Roma-Bari: Laterza, 1998), pp. 17–23.
- Arcidiacono, Caterina, 'Soggetto donna nella società contemporanea', *La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere*,

- 8 (2013), <<https://doi.org/10.6092/1827-9198/1616>> [ultimo accesso, 25 luglio 2022].
- Bartky, Sandra Lee, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression* (Londra: Routledge, 1990).
- Bentzon, Andreas Fridolin, *The Launeddas: A Sardinian Folk Music Instrument* (Copenaghen: Akademisk Forlag, 1969).
- Bevilacqua, Piero, *Breve storia dell'Italia meridionale: dall'Ottocento a oggi* (Roma: Donzelli, 2005).
- Boehmer, Elleke, 'Questions of Neo-Orientalism', *Interventions*, 1:1 (1998), 18–21.
- Bruzzi, Stella, *New Documentary* (Londra: Routledge, 2006).
- Burgio, Alberto, *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia (1870-1945)* (Bologna: Il Mulino, 2000).
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).
- Carta, Silvio, 'The Ethno-Orientalism of the Sardinian "Culture"', *Interventions*, 16:5 (2014), 675–692.
- Chrisman, Laura, *Postcolonial Contraventions. Cultural Readings of Race, Imperialism, and Transnationalism* (Manchester: Manchester University Press, 2003).
- Conelli, Carmine, 'Razza, colonialità, nazione. Il progetto coloniale italiano tra Mezzogiorno e Africa', in *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, a cura di Valeria Deplano, Alessandro Pes (Milano: Mimesis, 2014), pp. 149–167.
- Contarini, Silvia, Marras, Margherita, Pias, Giuliana, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale* (Nuoro: Il Maestrale, 2012).
- Deplano, Valeria, 'Ripensare la Sardegna: l'immagine dell'isola negli anni della Rinascita', in *La Sardegna contemporanea: idee, luoghi, processi culturali*, a cura di Valeria Deplano, Francesco Bachis, Luciano Marroccu (Roma: Donzelli, 2015), pp. 673–694.
- Dickie, John, 'Stereotipi del sud d'Italia, 1860-1900', in *Oltre il*



- meridionalismo. Nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*, a cura di Robert Lumley, Jonathan Morris (Roma: Carocci, 1999), pp. 113–143.
- Edwardes, Charles, *Sardinia and the Sardes* (Londra: Bentley and Son, 1889).
- Floris, Antioco, *Banditi a Orgosolo: il film di Vittorio De Seta* (Soveria Mannelli: Rubettino, 2019).
- Floris, Guido, Ledda, Angelo, *Servitù militari in Sardegna: il caso di Teulada* (Serdiana: La Collina, 2010).
- Fofi, Goffredo, Volpi, Gianni, *Vittorio De Seta: il mondo perduto* (Torino: Lindau, 1999).
- Foster, Stephen, 'Exoticism as a Symbolic System', *Dialectical Anthropology*, 7 (1983), 21–30.
- Foucault, Michel, 'The Confession of the Flesh', in *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, a cura di Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), pp. 194–228.
- Frabotta, Maria Adelaide, 'Il cammino dei cinegiornali italiani nel Paese e in Europa', in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di Gian Piero Brunetta (Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996), pp. 173–191.
- Gabrielli, Patrizia, *Il 1946, le donne, la Repubblica* (Roma: Donzelli Editore, 2009).
- Giuliani, Gaia, "'L'italiano Negro": The Politics of Colour in Early-Twentieth Century Italy', *Interventions* 16:4 (2014), 572–587.
- Giuliani, Gaia, *Race, Gender, and Nation in Modern Italy* (Londra: Palgrave Macmillan, 2018).
- Grievesson, Lee, 'On governmentality and screens', *Screen Cultures*, 50 (2009), 180–187.
- Horvath, Agnes, 'Mythology and the Trickster', in *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, a cura di Alexander Wöllm Harald Wydra (Londra: Routledge, 2008), pp. 39–58.

- Huggan, Graham, *The Post-colonial Exotic. Marketing at the Margins* (Londra: Routledge, 2001), pp. 13–14.
- Isnenghi, Mario, *L'Italia del fascio* (Firenze: Giunti, 1996).
- Lau, Lisa, Mendes, Ana Cristina, 'Introducing re-Orientalism. A new manifestation of Orientalism', in *Re-Orientalism and South Asian Identity Politics. The Oriental Other Within*, a cura Lisa Lau, Ana Cristina Mendes (New York: Routledge, 2011), pp. 1–16.
- Laura, Ernesto G., *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce* (Roma: Ente dello Spettacolo, 2000).
- Lugones, Maria, 'Toward a Decolonial Feminism', *Hypathis*, 25:4 (2010), 744–759.
- Mannironi, Salvatore, Polano, Luigi, 'Aspetti della miseria in Sardegna' (Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia, vol. VII), *La miseria in alcune zone depresse* (Roma, 1953).
- Mazzarelli, Giulia, *L'Italia del secondo dopoguerra attraverso i cinegiornali della settimana INCOM (1946–1948)* (tesi di dottorato, Università di Cagliari, 2010).
- Mellino, Miguel, *Cittadinanze postcoloniali. Appartenenze, razza e razzismo in Europa e in Italia* (Roma: Carocci, 2012).
- Menduni, Enrico, *L'ultima voce. Guido Notari* (Roma: Cinecittà Luce, 2015).
- Mirzoeff, Nicholas, *The Right to Look: A Counter History of Visuality* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).
- Mura, Salvatore, *Pianificare la modernizzazione* (Milano: Franco Angeli, 2015).
- Nichols, Bill, *Blurred Boundaries. Question of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1994).
- Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991).
- Olla, Gianni, *Dai Lumière a Sonetaula, 109 anni di film*,

- documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna* (Cagliari: Cuec, 2008).
- Pala, Mauro, 'Lawrence e Junger: la Sardegna come antidoto alla modernità', *NAE*, 1:1 (2002), 49–54.
- Pallavicini, Sandro, *I cinegiornali d'attualità in Italia e nel mondo. Relazione di Sandro Pallavicini* (Roma: Olimpia, 1962).
- Petrusewicz, Marta, *Come il Meridione divenne una questione* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 1998).
- Pisu, Stefano, 'Luce in periferia: rappresentazioni della Sardegna negli audiovisivi del fascismo', *Mondo contemporaneo*, 7:3 (2012), 5–30.
- Pontieri, Ernesto, 'Carlo Felice al governo della Sardegna', *Archivio storico italiano*, 93:356 (1935), 187–231.
- Ponzanesi, Sandra, *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies* (Londra: Palgrave Macmillan, 2014).
- Ponzeletti, Alessandro, 'Cavalcata Sarda, la sfilata nata per omaggiare il Re è diventata una festa del popolo', *La Nuova Sardegna*, 19 maggio 2018, <<https://www.lanuovasardegna.it/sassari/cronaca/2018/05/19/news/cavalcata-sarda-la-sfilata-nata-per-omaggiare-il-re-e-diventata-una-festa-del-popolo-1.16854429>> [ultimo accesso, 1 agosto 2022].
- Quaglietti, Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980* (Roma: Editori Riuniti, 1980).
- Sainati, Augusto, 'Il visibile e l'udibile. Il commento verbale nella Settimana Incom', *La valle dell'Eden*, 4 (2000), 101–109.
- Sainati, Augusto, a cura di, *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50* (Torino: Lindau, 2001).
- Sanna, Francesca, 'La miniera e il petrolchimico: una questione storica nella Sardegna e nell'Italia del secondo dopoguerra', *Diacronie*, 17:1 (2014), 1–28.
- Schneider, Jane, a cura di, *Italy's Southern Question: Orientalism in One Country* (New York: Berg, 1998).
- Sechi, Simone, 'La Sardegna negli "anni della Rinascita"', in *Storia*

- della Sardegna (vol. 5): il Novecento*, a cura di Manilo Brigaglia, Attilio Mastino, Gian Giacomo Ortu (Roma-Bari: Laterza, 2002), pp. 66–82.
- Soddu, Francesco, a cura di, *La cultura della rinascita. Politica e istituzioni in Sardegna (1950-1970)* (Sassari: Soter, 1994).
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (Londra: Methuen, 1987).
- Stollery, Martin, ‘The Newsreel commentator, the Actor, the Intellectual and the Broadcaster: Celebrity and Personality Voices in Classic British Documentary’, *Celebrities Studies*, 4:2 (2013), 202–218.
- Szakolczai, Arpad, ‘Living Permanent Liminality: The Recent Transition Experience in Ireland’, *Irish Journal of Sociology*, 22:1 (2014), 28–50.
- Urban, Maria Bonaria, *Sardinia on Screen: The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema* (Leiden: Brill, 2013).
- Wong, Aliza, *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911: Meridionalism, Empire and Diaspora* (New York: Palgrave Macmillan, 2006).

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

Marco Lutz, Diego Pani and Kristina Jacobsen

**Abstract:** In this article, we engage with women's creativity in musical expression/oral tradition after the Second World War in Sardinia. We analyse three case studies that extend to the present, examining music and poetry, domains which are still today typically dominated by men. In each, we look at the ways in which women creatively navigate their gendered identities through musico-linguistic expressive practices and language reclamation. We take music and poetry as a central part of social praxis, and where praxis is deeply intertwined with gender norms, roles and social expectations. The women artists we focus on are cultural innovators who have chosen music and poetry as a forum for creative expression within a specific canon that, despite the many social changes introduced across Sardinia and Italy since World War Two, continues to be largely dominated by men. The performers we examine range from extremely well-known in Sardinia and abroad, to known in one micro-region of Sardinia. While they have been artistically influential, the scales at which we examine their influence differ greatly. Thus, simply through navigating and existing within these genres, the Sardinian artists examined here – Maria Carta, Dolores Biosa and Franzisca Manca – are expanding the definitions of what it means to be a Sardinian woman, artist, singer, politician and performer.

**Keywords:** ethnomusicology, Sardinia, expressive culture, female performers, language reclamation, music, poetry.

In Sardinia, music of oral tradition and poetry, at least in their public manifestations, have always been predominantly male activities. More broadly, it can be said that Sardinian traditional music and native language (Sardinian or 'Sardu') oral poetry have been, and in certain cases still are, predominantly male domains. This is observed most clearly in spaces of Sardinian male sociality, such as bars and stages, where women's presences are often conspicuously absent.

This is a phenomenon widely observed across the

Mediterranean, a region that, according to Tullia Magrini, should not be understood as culturally homogeneous but one in which six thousand years of cultural, linguistic and musical exchange ‘offers us the possibility of conducting research on music as a human and social phenomenon through a unique historical perspective, as well as of acquiring critical instruments toward a better understanding of the transformations and continuities of its cultures in our own time’.<sup>1</sup>

In Sardinian music of the oral tradition, a clear distinction between male and female practices was emphasised by one of the fathers of modern ethnomusicology in Italy, Diego Carpitella. In 1973, Carpitella edited, together with ethnomusicologist Pietro Sassu and linguist Leonardo Sole, the record box set *Musica Sarda*, which is considered the first systematic research on traditional music in Sardinia.<sup>2</sup> In his introduction to the booklet accompanying the three LPs, Carpitella focused on the ‘*modi di esecuzione*’ (manner or mode of performance), referencing the ways in which tradition dictates the ways in which a song can be performed (i.e. 1 f. voice, 4 m. voices, 1 m. voice + guitar etc.).<sup>3</sup> In particular, he points out that instrumental music and vocal polyphony in Sardinia are predominantly male practices.<sup>4</sup>

In this article, we engage with women’s creativity in musical expression/oral tradition after the Second World War in Sardinia. We analyse three case studies that extend to the present, examining music and poetry, domains which are still today typically dominated by men. In each, we look at the ways in which women creatively navigate their gendered identities through musico-linguistic

---

<sup>1</sup> Tullia Magrini, ‘Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures’ in *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. by Tullia Magrini (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), pp. 1–32 (p. 19).

<sup>2</sup> Diego Carpitella, Pietro Sassu and Leonardo Sole, eds, *Musica Sarda: canti e danze tradizionali*, box set with 3 LPs and a booklet (Milan: Albatros 1973).

<sup>3</sup> Diego Carpitella, ‘I modi di esecuzione’, in *Musica Sarda: canti e danze tradizionali*, ed. by Diego Carpitella, Pietro Sassu and Leonardo Sole (Milan: Albatros 1973), pp. 7–14 (p. 7).

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 7–8.

expressive practices and language reclamation. We take music and poetry as a central part of social praxis, and where praxis is deeply intertwined with gender norms, roles and social expectations.

According to Roy Schafer, ‘gender is an unstable mix of socially conformist beliefs and practices and individually varied, often hidden and marginalised forms of both submission to and rebellion against normative pressures’.<sup>5</sup> Thus, within performances of gender, there is always a tension between the individual and the society in which they are embedded.<sup>6</sup> Accordingly, artistic performances are a particularly salient occasion for the public construction and performance of gender identities. At the same time, poetic and musical performances and activities can be an opportunity for individuals to criticise or encourage a revisiting and challenging of social gendered roles in a specific cultural setting. Thus, music and poetry offer a forum from which we can more clearly understand the dynamic interplay between individual and corporate gender roles and norms.

The women artists we focus on are cultural innovators who have chosen music and poetry as a forum for creative expression within a specific canon that, despite the many social changes introduced across Sardinia and Italy since World War Two, continues to be largely dominated by men. The performers we examine range from extremely well-known in Sardinia and abroad, to known in one micro-region of Sardinia. While they have been artistically influential, the scales at which we examine their influence differ greatly. Thus, simply through navigating and existing within these genres, the Sardinian artists examined here – Maria Carta, Dolores Biosa and Franzisca Manca – are expanding the definitions of what

---

<sup>5</sup> Roy Schafer, ‘On Gendered Discourse and Discourse of Gender’, in *Psychoanalysis, Feminism, and the Future of Gender*, ed. by Joseph H. Smith and Afaf M. Mahfouz (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), pp. 1–21 (pp. 1–2).

<sup>6</sup> Lila Ellen Gray, *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life* (Durham: Duke University Press 2013).

it means to be a Sardinian woman, artist, singer, politician and performer. The case studies we examine focus on Maria Carta, who strongly contributed to the legitimisation of the figure of the female lead singer in Sardinian music (Lutzu), Dolores Biossa, the only woman present on a record of traditional multipart singing (Pani), and Franzisca Manca, who is actively involved in the promotion of Sardinian language and poetry (Jacobsen).

### **Maria Carta**

Maria Carta, often referred to as ‘the voice of Sardinia,’ is the best known and most influential Sardinian singer in the Italian folk music revival scene.<sup>7</sup> She was born in 1934 in Siligo, a small village in northern Sardinia, and began singing when she was still a child. She performed during services in her local Catholic church and during typical female domestic activities such as baking bread, washing clothes at the river, and collecting wood in the forest.<sup>8</sup> After moving to Rome in 1958, she launched a successful career as a theatre and film actress. Among others, she played the role of the mother of Vito Corleone in *The Godfather Part II*, the epic crime film produced and directed by Francis Ford Coppola in 1974, and in 1977 she interprets the role of Martha in the film and television drama series *Jesus of Nazareth* directed by Franco Zeffirelli.

However, Maria Carta is remembered primarily as a singer, an activity she carried on until her death in 1994. After her debut as a performer of a traditional Sardinian genre of song accompanied by guitar, known as *cantu a chiterra* (singing to guitar), Maria Carta established herself on a national level in the folk music revival scene that developed in Italy from the 1960s onwards.<sup>9</sup> Maria Carta has

---

<sup>7</sup> See Giacomo Serreli, *Maria Carta: voce e cuore di Sardegna* (Sassari: Fondazione Maria Carta – La Nuova Sardegna, 2019).

<sup>8</sup> Emanuele Garau, *Maria Carta* (Cagliari: Edizioni della Torre 1998), pp. 15–20.

<sup>9</sup> For an overview of the Italian folk music revival scene see Goffredo Plastino, ed., *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia* (Milan: Il Saggiatore, 2016) e Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*



performed in Italy across Europe, released more than 10 albums with national and international labels and shared the stage with influential folk singers such as the Portuguese fado singer Amália Rodrigues and the Spanish singer, Maria del Mar Bonet.

Maria Carta made her recording debut in 1971. In that year, two records were released under her name. The first album, entitled *Sardegna Canta* (Sardinia Sings), was produced by a local label, while the second, *Paradiso in Re* (Paradise in D), is a double album produced by one of the most prestigious Italian record labels. Through a comparative analysis of the content of the two albums, the market for which they were intended, and the different musical and social contexts in which she was involved on a regional and national level, I examine how the construction of Maria Carta's public image had a strong impact on Sardinian society and musical culture by legitimising the presence of leading female singers in folk music. To do so, I consider certain aspects of Maria Carta's biography and the way in which her public image was constructed through the media.

*Sardegna Canta* is a 45 rpm album released by TIRSU, a local record label founded in the 1960s and specialising in the production of traditional Sardinian music. Maria Carta is the only woman on the disc. The other musicians are the singers Serafino Murru, Tonino Canu and Mariano Lilliu, accompanied by guitarist Aldo Cabizza and accordionist Peppino Pippia, all established performers of *cantu a chiterra*. The disc is a low-budget production conceived for distribution in the local market of aficionados of Sardinian music. Although the sporadic presence of female singers is already attested to in the early 20th century by Gavino Gabriel,<sup>10</sup> *cantu a chiterra* today remains a predominantly male practice. It is a musical genre in which two or more semi-professional singers (*cantadores*) perform, accompanied by a particular type of baritone guitar (*chiterra*). The public performance of *cantu a chiterra* consists of a kind of

---

(Milan: Il Saggiatore 2019).

<sup>10</sup> See Gavino Gabriel, *Canti di Sardegna* (Milan: Italica Ars, 1923).

competition known as a *gara* in which the *cantadores* improvise on a sequence of predefined musical forms, showing off their virtuoso skills. The *garas* are mainly held as part of the musical entertainment for celebrations during Saint's Day Festivals.

After World War Two, the *cantadores* began to introduce various elements of innovation in *cantu a chiterra* to stay in the market and be more attractive for a public even more fascinated by the popular music that was increasingly spreading in Sardinia through radio, television, and recordings. In the early 1960s, the piano accordion was introduced as an accompaniment instrument alongside the guitar into the genre of *cantu a chiterra*. At the same time, some established *cantadores* encouraged the presence of female voices such as Maria Teresa Cau and Maria Carta both on stage and in the recording studio. A further attempt to renew the *cantu a chiterra* consisted of composing new lyrics in Italian instead of in Sardinian, the common language for this traditional genre of music. The aforementioned *cantadore* Serafino Murru was one of the main promoters of these linguistic shifts, a trend that lasted for only a few years.

In the mid-1950s, Maria Carta was a young woman asserting her autonomy and her desire to establish herself in show business. In 1956 she posed as a model for a 'fotoromanzo' produced in Sardinia;<sup>11</sup> in 1957 she took part in a beauty contest and was crowned 'Miss Sardegna'; in 1958 she left Sardinia to seek her fortune in Rome. In the same period, to assert her independence, she got her driver's licence, which was still very uncommon for Sardinian women at that time.

This fact is the subject of the lyrics of 'La Ragazza Moderna' (The Modern Girl), one of the tracks on the album *Sardegna Canta*. The song was sung as a duet which was based on a traditional

---

<sup>11</sup> Literally 'photo novel', the 'fotoromanzo' is a publishing product that originated in Italy after World War II. It consists of a story told through images in which the characters are represented by real actors. The story consists of photographs taken on a film-like set, commented by captions and lines of dialogue.

Sardinian musical and poetic form known as *mutu prolungadu*. Maria Carta sings the part of a ‘modern’ girl who just got her driver’s licence, while the male singer Serafino Murru sings the part of her mother. The lyrics, with an ironic flavour, are written in Italian with a strongly inflected Sardinian regional speech style. Below, I include the first six stanzas of the song:

Se hai la patente  
comprati la vettura.  
*Mamma mia ho paura  
cosa dirà la gente?*

Prendi la Cinquecento  
è piccola, un orgoglio!  
*Cinquecento non ne voglio  
la porta via il vento.*

Dato che sei sola  
prendi la Bianchina.  
*Quella è molto carina  
però non mi consola.*

La vuoi la Golfina?  
te la do in omaggio.  
*Mamma non ho coraggio  
ci vuole troppa benzina.*

L’antica Giulietta  
raggiungerai lo scopo!  
*La Giulietta corre troppo  
finirà in cunetta.*

Prendi l’Alfa Romeo  
camminando è veloce.  
*Meglio faccio la croce  
se arrivo al liceo.*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> If you have a driver’s licence / buy your own car. / *Mum, I’m scared / what will people say?* // Take the Cinquecento / it’s small, a pride! / *I don’t want the*

Given the growing interest in the folk music revival, some of the most important Italian record labels started to produce artists from the folk scene. In 1971, RCA Italiana, which had the American RCA Records as parent company, released the double LP *Paradiso in Re*, Maria Carta's first record. The album contains mainly *cantu a chiterra* songs with the addition of a few dance songs, a mourning lamentation and the Sardinian 'Ave Maria'.<sup>13</sup> Maria Carta, accompanied by guitarist Aldo Cabizza and accordion player Peppino Pippia, performs alone the same songs that could probably be heard during the *garas* in those same years. The Sardinian singer was endorsed by maestro Ennio Morricone, who in the record's sleeve notes describes her songs as: 'primitive, pure, simple, sanguine, without elaboration'.

Since then, the image of Maria Carta as an authentic and genuine folk singer offering a repertoire of archaic and uncontaminated songs has been increasingly reinforced by the record company and the singer herself, and amplified by the media, until it became the dominant narrative.<sup>14</sup> The album cover shows a close-up profile photo of Maria Carta, while the inner pages contain a selection of black and white photographs taken by Franco Pinna showing an archaic, mysterious and timeless Sardinia (shepherds and peasants, widows dressed in mourning, masks from traditional carnivals, trees

---

*Cinquecento / the wind carries it away. // Since you're alone / Take the Bianchina. / That's very pretty / But it doesn't console me. // Do you want the Golf? / I'll give it to you. / Mum, I don't have the courage / It needs too much petrol. // With the old Giulietta / You'll reach your goal! / The Giulietta runs too fast / I'll end up in the ditch. // Take the Alfa Romeo / It goes fast. / I'll make a cross for my grave / If I will reach high school.*

<sup>13</sup> A focus on the Maria Carta's interpretation of the *Ave Maria* can be found in Marco Lutzu, ed., *Deus ti salvet Maria. L'Ave Maria sarda tra devozione, identità e popular music* (Udine: Nota, 2020).

<sup>14</sup> See Jacopo Tomatis, "I più belli, drammatici e magici del nostro patrimonio popolare". La costruzione di una 'musica sarda' tra folk revival ed etno-rock', in *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, ed. by Paolo Dal Molin (Nuoro: Il Maestrale, 2022), pp. 353–71.

bent by the wind and lava stones). When she was interviewed by journalists or on TV, stories about Miss Sardinia and her driving licence gave way to memories of going barefoot to wash clothes at the river as a child, of the hard life in a rural village out of time, and of the songs learned from the old men in her village.<sup>15</sup>

At the same time, Carta developed a strong political conscience that led her to join the Italian Communist Party and work for greater rights of the working-class.<sup>16</sup> In an interview with Mike Bongiorno on the TV programme *Ieri e oggi* [1976], some of the themes that contributed most to the creation of Maria Carta's public image emerged. After presenting her as 'the true voice of Sardinia', performing 'very old songs that go back hundreds and hundreds of years', Mike Buongiorno says:

To speak of Maria Carta is to speak of a divinity. When she performs, it is as if there is a ritual going on. They are all there in front of her, admiring her, applauding and listening in silence. [...] She could not sing if she had not lived in the countryside, if her parents had not been humble people. I know that she started singing when she was little, when she was eight years old and working. How did it happen?

And Maria Carta replied:

You should not live in poverty, because poverty is pain. but I believe that the poverty you experienced as a child helps you to keep that humility that everyone should always have when they grow up. Being poor is not our fault, and that seems quite important to me. Actually, today we should fight to give man freedom from need, and this we should all do together.

In the final part of the interview, the exceptionality of her being a woman who sang with men is mentioned.

MB: In a short time, after hearing her sing, word spread to the neighbouring villages, and little Maria was invited to village festivals. They made her sing along

---

<sup>15</sup> See, Serreli, *Maria Carta. Voce e cuore di Sardegna*.

<sup>16</sup> In 1976 Maria Carta was elected city councillor of the Municipality of Rome.

with the men, which in Sardinia was a great honour.

MC: Yes, it is, because in Sardinia singing has always been a man's prerogative. But I had a loud voice that I don't know where it came from. I was very little, in fact I had to stand on a chair to sing.

After the release of *Paradiso in Re*, Maria Carta's career continued for several years. The most significant change from a musical point of view was the replacement of the Sardinian chitarra by the classical guitar from the second solo album (*Delirio*, 1974).



Figure 1. Maria Carta during the shooting for the album *Delirio* (1974). Photo by Roberto Rocchi, by kind permission of Fondazione Maria Carta.

According to Philip Auslander, every musician performs his/her identity as a *music persona* in a given social realm and domain of

music.<sup>17</sup> In a recent revisiting of his theory, Auslander points out that there is a range of possibilities to draw on in self-presentation that constitutes the *musical personae*.<sup>18</sup> In her two debut albums, Maria Carta offers different presentations of herself that, despite their diversity, challenge gender roles in Sardinian music. In the case of the song ‘La ragazza moderna’, similarly to the Italian ballads that ‘narrate women’s emblematic life experiences, paradigmatic sequences of events that may stem from a relation between a woman and a man’,<sup>19</sup> the lyrics allow Maria Carta to express a ‘female worldview’ by telling, albeit ironically, her desire for emancipation from a male-dominated Sardinian world.

Once involved in the national folk music revival scene, Maria Carta presented herself as a woman who grew up in an archaic world not yet corrupted by modernity, of which she is the voice of a certain kind of ‘authentic music’. The media and his record label contribute to reinforce this image. At the same time, Maria Carta was the first Sardinian woman who pursued a solo singing career in the folk music revival, itself a profoundly modern concept. As a singer, she was aided by her background in *cantu a chiterra*, a musical genre in which the hierarchy of the singer’s role predominates over the hierarchy of the instrumentalist/accompanist. According to these traditional rules, instrumentalists are always at the service of the singer, whether male or female. The fact that in all her albums and live performances, Maria Carta was the solo voice leading a band of male musicians, further contributed to establishing her image as an independent woman challenging traditional gender roles.

---

<sup>17</sup> Philip Auslander, ‘Musical Personae’, *TDR*, 50/1 (2006), 100–119.

<sup>18</sup> Philip Auslander, ‘‘Musical Personae’ revisited’, in *Investigating Musical Performance: Theoretical Models and Intersections*, ed. by Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi, Marco Lutz (London and New York: Routledge 2020), pp. 41–55.

<sup>19</sup> See Tullia Magrini, ‘Ballad and Gender: Reconsidering Narrative Singing in Northern Italy’, *Ethnomusicology OnLine*, 1 (1995), <https://www2.umbc.edu/eol/magrini/magrini.html>.

Furthermore, as Serena Facci pointed out, Maria Carta was only one of the women who, from the 1960s, chose folk music as a platform for political discourses by putting ‘individual communication skills and particular voices at the service of political ideals, voices which were extremely sophisticated and of high expressive and seductive quality’.<sup>20</sup> As in the case of Joan Baez,<sup>21</sup> or the Italian folksingers Giovanna Marini, Rosa Balistreri and others, the voice of Maria Carta was seductive although authoritative and imposing, touching but not really aggressive, and, because of this peculiarities, particularly suited to advance the political agenda of the Left and to contrast established gender stereotypes.

Beyond her political role and vocal talents, it is particularly interesting to observe the way Maria Carta used music to manoeuvre her gender identity in an extremely complex and at times controversial manner. In the course of her career, the image of this still very popular artist moved between ‘traditional icon’ performing pure, rural music and modern woman who was able to assert her leadership in a male-dominated musical world.

### **Dolores Biosa**

In Diego Carpitella’s aforementioned 1973 essay ‘I modi di esecuzione’, he points out a clear division between Sardinian traditional performing modes for female and male voices. Carpitella indicates multipart singing and most instrumental music as a male genre. Female genres are, among others, those repertoires of solo vocal performances linked to the cycle of life, such as the lullabies, nursery rhymes, singing games, and funeral lamentations.<sup>22</sup> While

---

<sup>20</sup> Serena Facci, ‘The voice that gives voice: Female folk revival singers around 1968’ in *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*, ed. by Serena Facci and Michela Garda (London and New York: Routledge, 2021), pp. 118–35.

<sup>21</sup> Joan Baez toured Italy three times between 1967 and 1972 making concerts, press conferences and short contributions in television broadcasts (*ibid.*).

<sup>22</sup> Diego Carpitella, ‘I modi di esecuzione’, in *Musica Sarda: canti e danze*



some musical instruments' communities of practice such as *launeddas* or the accordion increasingly welcome female players, multipart singing—a cappella singing currently sung by traditional ensembles of four and sometimes five people each one doing a vocal part—continues today to be an exclusively male world.

Multipart singing, in Sardinia, is currently performed in four parts, usually by four people doing each one a vocal part. We can find two main variations of this unique singing style throughout the island, both well-documented since the 1800s. The first variant (often called *a tenore*), where the two lowest voices of the four-part ensemble are characterised by a guttural timbre obtained with the compression of the larynx; and a second variant (often called *a cuncordu*), where all four voices sing without employing the guttural singing technique.<sup>23</sup> Today, around one hundred villages and small towns have their own traditional multipart singing practices, locally characterised by different repertoires, singing techniques, dialectal inflection and lyrics.<sup>24</sup> Usually, singers perform in different contexts related to social life, for private dinners and parties, weddings, community and religious celebrations in honour of the Christian saints all year round, and, depending on the village, in ritual occasions like the procession of the Holy Week, before Easter.

Sardinian multipart singing is a predominantly male genre in its two main variants. While there is no explicit rule that says that singers' meetings are forbidden for women, Sardinian social life imposes a strict differentiation between the space where men and

---

*tradizionali*, ed. by Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole (Milan: Albatros, 1973), pp. 7–14.

<sup>23</sup> Ignazio Macchiarella, 'Harmonising on the Islands: Overview of Multipart Singing by Chording in Sardinia, Corsica, and Sicily', in *European Voices I. Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, ed. by Ardian Ahmedaja and Gerlinde Haid (Wien: Böhlau 2008), pp. 103–157.

<sup>24</sup> In the last two years, a census on multipart singing in Sardinia has been carried out as one of the actions of the project *Modas: Tutela e promozione della pratica del canto a Tenore nel rispetto delle sue espressioni locali*. A basic account of the findings of this work can be found on the project's website: <https://a-tenore.org/en>

women traditionally perform music, making it unusual for women to sing multipart music. This section focuses on the public and private dimensions of women's involvement in multipart singing performances, particularly on one case study of Maria Dolores Bioso, who made her mark inside the local traditions of her village, Aggius. I am particularly interested in how women's engagement with highly gendered practices creates what Fiona Magowan and Louise Josepha Wrazen call the 'relationship of circularity,' understood as a multilevel approach 'in which each element implicates the others in a co-constitutive relationship.' In my opinion and based on my ethnographic fieldwork, female multipart singing performances create a unique time/space in which 'the intersections of gender, place, and emotion generate an interplay of performative issues, rather than discrete, bounded areas of inquiry,'<sup>25</sup> In female multipart singing, gendered values attached to music can be subverted and completely changed inside the performance itself.

The contexts for multipart singing are related to the public sphere (as the one of the Holy Week), convivial spaces like wine cellars, informal gatherings between male friends, ritual performances related to the Catholic Holy Week before Easter, and other festive occasions where multipart singing quartets offer onstage performances for the whole village. In all these occasions, that is a clear demarcation of a male-only space. Looking at multipart singing performances, we see what Jane Sugarman, in her article about traditional singing and gender among Prespa Albanians, calls 'contrasting clusters' of musical behaviours. These behaviours, in turn, serve as a metaphor for ideas that a community has regarding the social roles and the perceived contrasting nature of women and men.<sup>26</sup> Looking at the above-mentioned contexts of multipart

---

<sup>25</sup> Fiona Magowan, Louise Josepha Wrazen 'Introduction: Musical Intersections, Embodiments, and Emplacements', in *Performing Gender, Place, and Emotion in Music: Global Perspectives*, ed. by Fiona Magowan and Louise Josepha Wrazen (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013), pp. 1–14.

<sup>26</sup> Jane C. Sugarman, 'The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender

singing, we find how musical performance constructs a space in which gender roles are played out and re-established.

To this day, there is not any written account that treats the topic of gender explicitly inside performances related to the contexts of multipart singing in Sardinia, the socio-cultural practice in which this practice is bounded, the behaviours and points of view of singers on gender relations.<sup>27</sup> Nevertheless, there has been some degree of women's involvement throughout the last forty years. As we will see, some local singing traditions are directly related to legendary figures of women who helped carry forward highly localised styles and repertoires.

The singer Maria Dolores Biosa (from here on out referred to as Dolores) was born and raised (and currently lives) in the northern region of Sardinia, called Gallura. This village of around 1400 people is famous throughout the island for its vernacular multipart singing, locally called *tasgia*. Here, four or five singers (from the lowest to highest voice, named *grossu*, *contra*, *bozi*, *tippi*, *falzittu*) usually sing a religious repertory during the Holy Week as the musical centrepiece for the paraliturgical rituals or village masses and other sacred occasions like weddings and funerals; and a secular repertoire related to village festivals or different social gatherings, often as the accompaniment for traditional dances. The first record in history depicting traditional Sardinian multipart singing was done here in 1922, and across the 20th century, Aggius have seen the affirmation of two particular groups led by two of the singers from the 1922 record: Giuseppe Andrea Peru and Salvatore Stangoni, this last one renamed 'Galletto di Gallura' (Gallura's Rooster) by Italian

---

Among Prespa Albanians', *Ethnomusicology*, 33, 2 (1989), 191–215.

<sup>27</sup> There is, however, a study on women multipart singing carried out by Caroline Bithell in Corsica. For further information, see Caroline Bithell, 'A Man's Game? Engendered Song and the Changing Dynamics of Musical Activity in Corsica', in *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. by Tullia Magrini (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), pp. 33–66.

intellectual Gabriele D'Annunzio.<sup>28</sup> Both these singing groups have made a name for themselves inside and outside the village, touring internationally and working together with other famous Italian artists in the sixties, inspired by the Italian folk-revival mentioned previously.

The life of Dolores Biosa is related to one of the previously named groups. She learned to sing the *tasgia* from an early age, spurred on by her father, also a singer, and by the other members of her father's multipart group, the legendary 'Coro Galletto di Gallura' led by Salvatore Stangoni. Stangoni was one of the singing masters who most influenced Dolores' *tasgia*'s learning. In this case, her family's closeness, combined with the singer's singing skills, favoured her inclusion in the group, performing the highest voice part, traditionally called *falzittu*, more suitable for a high vocal register like the one of a woman.

Most of my friends, and people I knew, did not love this music very much. But no one ever said to me, 'what are you doing, don't go!'. Sometimes I was the one who didn't want to go to sing because I was 16 and wanted to do something else, but then I had so much pride in being part of the choir that I kept going. But I never felt different, maybe because I had entered a world that belonged to me, even as a child. I never saw myself as different.<sup>29</sup>

Throughout the 1980s and 1990s, Dolores Biosa sang several times in public with the 'Coro Galletto di Gallura' during rituals (like the holy week) and other village occasions and outside Sardinia for several musical festivals. In 1980 she was one of the singers that recorded the album *Tantu Tempu Dunosa*,<sup>30</sup> which, to this day, is the only multipart singing record ever recorded that features a woman in

---

<sup>28</sup> Marco Lutz, 'Agius nelle raccolte del CNSMP' in *Musiche Tradizionali di Aggius. Le registrazioni del CNSMP (1950-1962)*, ed. by Marco Lutz (Rome: Squilibri, 2015), pp. 23–45.

<sup>29</sup> Interview with Dolores Biosa, June, 3, 2021, english translation by Diego Pani.

<sup>30</sup> Coro di Aggius Galletto di Gallura, *Tantu Tempus Dunosa*, Lp (Sassari: Tekno Records, 1980).

the mix.<sup>31</sup>

I never experienced my singing as a taboo, I always thought there could be room for me, but I can assure you that I never dressed or posed as a man; I dressed as a woman, and I was proud to be one. It was indeed a special thing to have a woman as *falzittu*, although the choir never put it on that level.<sup>32</sup>

Singing *tasgia* for Dolores has always been a moment of intimate connection with her father, her first teacher, something they built together and which has united them, an indelible musical mark that interlinks with the sense of belonging to Aggius' tradition, to its language and music. The relationship between personal emotion and the sense of place is crucial to understand her position as *falzittu* within the performance, values that transcend gender dynamics. At the same time, Dolores' presence is something special, demarcated by her desire to make herself visible as a woman, as seen in the cover photo of the *Tantu Tempu Dunosa* album, where Dolores wears the traditional female dress associated with her native village of Aggius.

From her teenage years with the 'Coro Galletto di Gallura,' Dolores has juxtaposed traditional multipart singing with an academic career, studying opera at the Cagliari's Conservatory of music of Cagliari, becoming a music teacher, and singing in different contexts as both popular music and opera singer between Sardinia and Milan. All the while, she has continued to perform Sardinian traditional songs, related to the multipart singing repertoire from Aggius and other traditional genres from Sardinia, like the guitar accompanied-singing style called *cantu a chiterra*, that Dolores discovered in relation to a particular figure in this genre, Maria Teresa Cau (1944-1977), a singer that emerged in the sixties as one of the leading female figures in the scene of *cantu a chiterra*, a

---

<sup>31</sup> Another multipart singing record that features a woman, but as a guest in only one track, is the 2009 Tenore Monte Bannittu from Bitti. This record sees the participation of Juanna 'e Pascalone, historical singer from the village. See Monte Bannittu, *Cussoglias disitzadas*, Cd (Bitti: Self-produced, 2009).

<sup>32</sup> Interview with Dolores Biossa, June, 3, 2021, english translation by Diego Pani.

traditional genre that until then was dominated by male singers and guitarists. Cau, who was also a guitarist, made a name for herself not only inside the traditional genre of *cantu a chiterra* but even in relation to her singer-songwriter activity.<sup>33</sup>



Figure 2. Dolores Biosa holds the 1989 album *Tantu Tempu Dunosa*. In the cover photo, she is the first on the left. Photo by Diego Pani.

In our interviews, Dolores stated multiple times her love and devotion to Maria Teresa Cau's activity and production, which has been an example for her entire career, as can be seen in Dolores' only

---

<sup>33</sup> Maria Teresa Cau, together with the more famous Maria Carta, is part of that female experience that in the 1960s led to the exploit of female singers who made their mark within a traditional genre such as *cantu a chiterra*, and then became to develop a more popular-music oriented approach, related both to traditional music of Sardinia and other forms of musical writing and production.

For an overview on Maria Teresa Cau, see Giovanni Perria, 'Maria Teresa Cau', in *Enciclopedia della Musica Sarda*, vol. 5, ed. by Francesco Casu and Marco Lutzu (Cagliari: Unione Sarda, 2012), p. 40.

produced record to her name, the 1995 CD *Entu, Nue, Sole De Sa Sardigna Istimada*,<sup>34</sup> an album that mixes different Sardinian songs, from popular music ('Non Potho Reposare'), songs taken from the before mentioned *cantu a chiterra*'s repertoire ('La Filugnana', 'Sa Nuoresa', 'Canto in Fa Diesis'), songs coming from the Aggius multipart singing repertoire ('Tantu Tempu Dunosa', 'A Te Offeru Li Canti d'Amori'), and a large portion of Maria Teresa Cau songs ('A Foresta', 'Drommi Fiore Meu', 'Su Tempus' and others). Throughout the years, Dolores's vocal skills, combined with her familiarity with the more traditional repertoire, have contributed to her recognition as one of Aggius' best-known traditional singers inside and outside the village. Today, she continues to sing in different bands and has stacked up collaborations with several artists from all over Italy.<sup>35</sup>

Dolores' biography reflects her crucial upbringing inside a musical milieu embedded in Aggius' local culture. Her relationship with multipart singing has been the touchstone of her entire career. It connects her singing with influential grassroots as the ones related to family lineage, her relationship with the place where she grew up, and a sense of belonging that is deeply related to the singer's music identity as a woman. In her performances of multipart singing, the values related to her genre inside music-making shape the performance itself, mediating the experience of the other performers and the audience. Her female voice and physical presence represent something 'special' because she is a woman. She is the daughter of one of the historical singers and the trainee of the legendary Stangoni. The character of the performance is reshaped by Dolores' status, by the values and symbols of what Dolores is: a woman, a daughter of Aggius, and a skilled singer.

---

<sup>34</sup> Maria Dolores Biosa, *Entu, Nue, Sole De Sa Sardigna Istimada*, Cd (Milan: Bebas Record, 1995).

<sup>35</sup> One of the most poignant collaborations is related to her featuring in the album *Ur* by the Sardinian world-music band Cordas et Cannas. See Cordas et Cannas, *Ur*, Cd (Olbia: Pintaderas Recordings, 2016).

## **Franzisca Manca**

Franzisca Manca<sup>36</sup> (b. 1947) is a translator, poet, playwright, Sardinian language and poetry teacher, and a founding member of the Cultural Association *Elighes Uttiosos* (Drops of Water/Drops of Poetry).<sup>37</sup> In contrast to the preceding case studies that explicitly examine singing and performance, in this section I examine a kind of cultural performance that takes place in a ‘micromondo’ (microworld), where one woman, in her own nuanced and culturally situated way, has deeply and profoundly engaged poetry, language and verbal art—writing it, critiquing it, supporting its writing by others—in one small Sardinian village for over twenty years. Further, through Manca’s work I examine how gender roles are implicitly contested in two historically male domains: in writing poetry and in Sardinian language reclamation. In this piece, I reflect on her seminal role in the village of Santu Lussurgiu, Sardinia (OR), to revitalise the Sardinian language and empower young people, as second language learners of Sardinian, to speak and write poetry in Sardinian.

Manca is the first (and only) female mayor of her hometown village of Santu Lussurgiu in the hilly central-western region known as the Montiferru. In her writing, Manca poetically and affectively interprets local village life through a number of expressive forms, including short stories, plays and the interpretation of poems. Through an examination of her work teaching the Sardinian language to children in Santu Lussurgiu and Bonarcado, I examine Franzisca’s role as a cultural innovator in language fortification and transmitting her own deep-seated passion for the poetics of the Sardinian language, both spoken and sung.<sup>38</sup> Analysing the play ‘Sa Limba

---

<sup>36</sup> I use Franzisca’s real name, with her permission.

<sup>37</sup> Italian translation: ‘Goccie di Acqua/Poesia.’

<sup>38</sup> For example, one of her favourite moments as a member of *Elighes Uttiosos* was hearing the performance of her uncle Giovanni Corona’s poem, ‘Ho Sentito il Voce del Vento,’ performed by a local singing group, Su Cuncordu Lussorzesu, sung in the four-part a cappella singing style known as *cantu a cuncordu*.



Sarda in Iscola,’ taught and performed with her elementary students in Bonarcado, the poetry workshops offered in Santu Lussurgiu through *Elighes Uttiosos*, and Manca’s own poems and short stories, we see how Manca and the members of *Elighes Uttiosos* cultivated a community of Sardinian poetry aficionados, of whom many ‘Lussurzesos’<sup>39</sup> now in their thirties, forties and fifties are the beneficiaries. I conclude by analyzing one of Franzisca’s unpublished poems, ‘Su Coro ‘e Sa Idda Mia.’ In these ways, I show how Manca pushes back against existing language ideologies of Sardinian as being a primarily male domain, as ‘primitive’ or less complex than the dominant language of Italian, or as the language spoken only by older or rural-identified Sardinians.

My own relationship with Franzisca, began with an evening walk through the ‘centro storico’ (historic center) of Santu Lussurgiu in 2016, when I encountered a woman, then in her late sixties, watering beautiful blue and pink hydrangeas on a wide and majestic set of white basalt steps below what turned out to be her house. We greeted one another in the style of the village appropriate to time of day ‘(buonasera’), began to talk, and the conversation quickly shifted to poetry and the Sardinian language as I explained my reasons for coming to Santu Lussurgiu. The next thing I knew, I was up in Franzisca’s spacious library, being gifted books of Italian poetry written by her uncle, the poet and writer Giovanni Corona (also from Santu Lussurgiu), by the poet Giovanni Pische, and receiving published compilations of poetry written by children from the village, published by *Elighes Uttiosos*. We stayed in touch. When I returned years later to live in the village for a year in 2019-2020, our friendship took on new depth and richness as she became my Sardinian language teacher. We offered concerts/presentations at the retirement home together, did weekly lessons in the Sardinian language and on village history and traditions, tended to grave on the ‘Giorno dei Morti’ (Day of the Dead), visited and shared songs with family members across

---

<sup>39</sup> The name for residents of Santu Lussurgiu.

the village, and feasted with one another's families during the holidays. All the while, Franzisca approached our encounters with her characteristic mix of upbeatness, frankness and spacious sense of humour that makes her such a joy to spend time with. Franzisca is now not only my teacher; she also became a co-writer and artistic consultant for two songs in the Sardinian language on the album of original songs I wrote and recorded while living in Sardinia, *House on Swallow Street* (2021; Talk About Records).<sup>40</sup>

Franzisca has a long and storied career as an educator. She taught in the Veneto (continental Italy; 1976-1983), returning to Sardinia in 1983, where she then taught in Santu Lussurgiu (1983-1984), and, from 1984-onwards, in the neighbouring village of Bonarcado until her retirement in 2004. She also served as the mayor of Santu Lussurgiu, from 1995-2000. In Bonarcado, a village that lies eight kilometres (5 miles) outside of Santu Lussurgiu, she was a 'maestra unica,' teaching all subjects to children ages 6-10. In each place she taught, she placed a primary emphasis on poetry, self-expression through the arts, and the importance of learning to write effectively and with feeling. Also in Bonarcado, a village known for speaking a different variant of Sardinian than in Santu Lussurgiu,<sup>41</sup> she wrote and put on 'recite' or dramatic readings that she wrote and performed with her students, in Sardinian and in Italian.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Franzisca was, and remains, a central node and entry point for me into *Lussorzesu* life. As a female anthropologist, having a connection to another woman in the village who was known and respected gave me a sense of kinship to other women and a context for new people I met; it also legitimised my presence and my research in new and important ways.

<sup>41</sup> The discourse is that residents of Santu Lussurgiu speak one variant of 'Logudorese,' while residents of Bonarcado speak another variant, called 'Campidanese.'

<sup>42</sup> Franzisca herself has been mentored by many powerful women in her life: her mother, who had an incredible work ethic, her aunt 'Zia Corona,' who taught her to appreciate nature and the small things 'le piccole cose,' her many other aunts, whom she has commemorated in her short stories, and her beloved teacher, Maria Giuseppe Pina, who taught in Santu Lussurgiu but was originally from the



Figure 3. Franzisca Manca. Photo by Kristina Jacobsen, copyright 2019.

For example, in the dramatic reading of ‘Sa Limba Sarda in Iscola’ (The Sardinian Language in School), Franzisca and her students highlight some of the existing language ideologies of Sardu as antiquated, as aesthetically displeasing, and as being a language of ‘primitive; people. Set in an imaginary classroom in Bonarcado,

---

‘continente’ (mainland Italy).

student Katuscia says to her classmate, Michela: ‘cose te ne fai di una lingua che non parla nessuno? Solo i vecchi in paese parlano il sardo e io non la capisco proprio!’ (What are you going to do with a language that no one speaks? Only the blind people in the village speak in Sardu, and I don’t understand it one bit!). Here, Katuscia’s statement allows her to disidentify with Sardinian, naming it as the language of someone else but not as her own. Agreeing with Katuscia’s assessment, her classmate Michela then adds: ‘In casa nessuno lo parla e non voglio neanche sentirlo parlare’ (No one speaks it at home and I don’t even want to hear anyone speak it). Another classmate chimes in: ‘tutte parole con uuuuu sembra di parlare una lingua dei primitivi!’ (All words that end in ‘uuuuu’ seem like they are a language coming from ‘primitive’ people).

Through foregrounded these ideologies and then allowing students to reflect on them as they hear one another speaking these lines, this play is a profound form of language activism in its own right. Pushing back against the language ideologies of Sardinian as antiquated, as irrelevant, as aesthetically ‘grating’ to the ears, and as sounding simple or primitive, through reading/performing these ideas out loud, the play employs verbal art and expressive culture as a way to perform this linguistic resistance and, ultimately, refute these claims. As Minks (2002; 2013) and others have shown us, children’s language play can reveal profound insights about not only language ideologies, but also point to paths forward in how to shift attitudes and beliefs about language to re-activate endangered languages.

Manca’s work with *Elighes Uttiosos* has also been an active form of language reclamation and fortification (Rhodes 2020). Active from 1996-2017, *Elighes Uttiosos* organised 16 buried poetry/prose contests in Sardinian, published 14 books of poetry from their competitions, and 17 additional books, including ten books by Lussurzesu poet, Giovanni Corona. They also offered poetry writing workshops and multiple conferences on various topics in the Sardinian language. The organisation included ten stable

participants, all of whom were men, with the exception of Manca.<sup>43</sup> When teaching poetry workshops in the village, Franzisca encourages students to put things in their own words, learn to use metaphor and simile, and, for those who only speak/write in Italian, she has them write in Italian, first, and then helps them to translate those words into a poetic version of Sardinian. This is exactly the process we used when she and I co-wrote the song, ‘Terra po’ Approdare’ (A Place to Land), a song that appears on the 2021 album, *House on Swallow Street*.

In this exercise, I responded in Italian to the prompt, ‘write about the place you live,’ with the line ‘I feel like a fish out of water.’ Franzisca then helped me translate the line from Italian into Lussurzesu, or the variant of Sardinian from Santu Lussurgiu. This became the line: ‘M’intenno unu pische / fora de s’abba / crico s’ària po bivere’ (I feel like a fish / out of water / gasping for air to breathe’). For each line I wrote that ‘told’ something, she pushed me to also find a line that would ‘show’ how I was feeling (Pattison 2009). As I explored the history of the house I was living in, through song, it became a story of family, of fitting myself into a place that already had a long history before me, and of being an immigrant/migrant to a new place (Sardinia). In this instance, Franzisca was enacting a different kind of language reclamation through me as a non-Sardinian, and American ethnographer, singer-songwriter and recording artist (see also Jacobsen forthcoming). You may listen to the song, <https://talkaboutrec.bandcamp.com/track/terra-po-approdare>.<sup>44</sup>

### **Terra po’ Approdare**

M’intenno unu pische fora de s’abba  
crico s’ària po bivere

---

<sup>43</sup> Three additional women (two of whom were/are poets) were also intermittently involved but seem to have played a less central role in the organisation of the Association.

<sup>44</sup> We included this song in a performance and presentation we gave to residents of the ‘Casa di Riposo’ (Retirement Home) in Santu Lussurgiu.

iseto chi su dolore lasset su logu a sa cuntentesa.  
*In custa 'omo non m'intenno sola*  
*Ogna preda contat istòria de su passadu.*

Abàido su 'olu de sas rùnnines  
deu puru m'intenno una migrante coment'issas  
in crica de una terra po approdare.  
*In custa 'omo non m'intenno sola*  
*Ogna preda contat istòria de su passadu.*

Una 'omo po esser cuntenta  
fintzas si su coro ispetat semper  
ogna die mi regalat iscopertas noas  
in terra anzena.  
*In custa 'omo non m'intenno sola*  
*Ogna preda contat istòria de su passadu.*<sup>45</sup>

Finally, Franzisca's language activism is also apparent in her own written work, including in her poem, 'Su Coro 'e Sa Idda Mia' (The Heart of my Village). In the poem, she reflects on the cultural shifts taking place in Santu Lussurgiu, Sardinian out-migration, the weight of abandonment for those who leave, and the resounding silence that ensues in the heart of the village; the absence of speaking the language of life lived and shared, together. She begins with the line 'Su coro 'e sa idda mia est in agonia' (The heart of my village is in agony). She describes the empty houses, quiet streets, the young people who have emigrated 'fuori' (abroad), where Sardinia, exquisitely, is a 'terra ingrata e sidida' (ungrateful and thirsty land). Later, the village heart that is in pain becomes her own heart: 'Su coro meu est in pena e ispetto' (My heart is in pain and I wait).

---

<sup>45</sup> I feel like a fish out of water / gasping for air to breathe / I wait for pain to give way to joy. / *But in this home, I don't feel alone / Every stone tells a story of the past, // I observe the swallows / I, too, feel like a migrant / in search of a place to land. / But in this home, I don't feel alone / Every stone tells a story of the past. // Searching for a home / even if my heart is always in waiting / every day brings me new discoveries / in a strange land. // And in this home, I don't feel alone / Every stone tells a story of the past.*

This poem focuses on the connection between social intimacy, language, and the blessing and joys of living in a village where one house literally abuts another. What happens when many of these houses are abandoned or are no longer inhabited, as is the case in Santu Lussurgiu? What effect do these absences have not only on social practice, but also on language use and on singing, as extensions of social practice? And what of the weight that young Sardinians carry, knowing all of this when they leave Sardinia but needing to leave, nonetheless? All of this, and so much more, is enfolded into this place-based and extremely personal poem.

### **Su Coro ‘e Sa Idda Mia<sup>46</sup>**

Su coro ‘e sa idda mia est in agunia.  
Domos boidas e carrelas mudas,  
mudadas ibia de pigulosa e ortigada.  
Sos etzos si che sun’annados,  
sos pitzinnos an’oladu  
in terras luntanas  
sighinne s’isperantzia  
de unu manzanu lughente,  
de tancas budantziosas,  
de salvesa po su tempus benidore.

Sun partidos cun su pesu ‘e s’abbannonu  
de custa terra ingrata e sidida,  
de su ruu chi esta chreschidu in s’ortu  
e cun s’ammentu ‘e sos fragos de su eranu,  
sos sabores de s’atonzu  
e su calore, regalu pretziosu ‘e sos amigos.

Ziro in su coro ‘e sa idda mia  
e no agatto un’anima.  
Aintro ‘e me solu sas oghes de su passadu:  
istripidos de zente, de caddos e de ainos,  
cantigos de telarzos e sedazzos  
e sonos de ainas de frailarzos.

---

<sup>46</sup> Poem printed here with the permission of the author.

Oe, silentziu assolu!  
Su coro meu est in pena e ispetto...  
Ispetto de ier ancora zannas apertas,  
fronestas froridas e pitzinnos zoganne  
e cussas predas antigas  
tenzan semper contos de narrer,  
semper noos  
E sigat sa vida.<sup>47</sup>

## Conclusion

The predominance of men in Sardinian oral music and poetry is undoubtedly a cultural and social fact. Multipart singing is a male-identified way of being together, a space of bonding and social

---

<sup>47</sup> Il cuore del mio paese è in agonia. / Case vuote e strade mute, / Addobbate solo da parietaria e ortiche. / I vecchi se no sono andati, / i giovani sono volati / in terre lontane / seguendo la speranza / di un mattino luminoso, / di vaste terre fertili, / di salvezza per il tempo futuro. // Sono partiti con il peso dell'abbandono / di questa terra ingrata e assettata, / del rovo che è cresciuto nell'orto / e con il ricordo di profumi della primavera, / i sapori dell'autunno / e il calore, regalo prezioso degli amici. // Giro nel cuore del mio paese / e non trovo un'anima / Dentro di me solo le voci del passato / calpestio di gente, di cavalli e di asini, / canti di telai e setacci / e suoni di attrezzi di maniscalchi. // Oggi, silenzio assoluto! / Il mio cuore è in pena e aspetto... / Aspetto di vedere ancora porte aperte, / finestre fiorite e bambini che giocano / e che quelle pietre antiche / abbiano sempre racconti da dire / sempre nuovi / e prosegue la vita. (Italian translation by Manca).

The heart of my village is in agony. / Empty homes and quiet streets, / decorated only with vines and nettles. / The elders have left, / and the young people have flown / to distant lands / following the hope / of a luminous morning / of vast fertile lands / salvation for a future time. // They left with the weight of abandonment / of this thirsty and ungrateful land, / of the blackberries that have grown in the garden / and with the memory of the smell of spring, / the tastes of autumn / and its warmth, the precious gift of friends. // I walk around the heart of my village / and I do not find a soul. / Inside myself I hear only the voices of the past / the throngs of people, of horses and donkeys, / the songs of the looms and sieves / and the sound of the tools of the blacksmiths. // Today, complete silence! / My heart is in pain, and I wait... / I still wait to see the open doors, / flowered windows and children playing / and these ancient stones / still have new stories to tell / always new / to inform our path and our lives. (English translation by Jacobsen).



exchange that is still deeply characterised by the genre of the singers. However, as we have seen, we can find influential creative personalities, as in the case of Dolores Biossa in Aggius, that have ‘broken through’ that socio-cultural wall that separated women from traditional multipart singing. As we saw, this breaking trough was hugely accepted by men because it was born from tenacious personalities, a woman with a recognized artistic calibre who therefore acquired a special status within the community. Social norms can be changed, and in fact, the change is accepted in such cases when there are individual creatives who, through character, skills, and status, can carve out their own space within a community tradition. In Dolores Biossa’s case, her tenaciousness and her will to sing were fostered by his father’s position as a respected singer: his sanctioning of the daughter’s position inside the ‘Coro Galletto di Gallura’ is at the core of the social permission and the legitimization of Dolores’s singing. Therefore, it will be interesting to see how other personalities of this kind have reclaimed their own space within local traditions in different Sardinian villages, and how, even in these exceptional cases, male sanctioning of performance still plays an important role in contemporary performance of traditional music genres.

If the case of Dolores Biossa has remained an exception, Maria Carta has had a more profound impact on the presence of women in Sardinian music making. While in *cantu a chiterra* women continue to be a minority, in the folk revival scene (and later in the so-called world music scene) thanks to Maria Carta, the figure of the female singer leading a band of mostly male musicians has become very common. On the one hand, this is the result of an aesthetic change favoured by Maria Carta’s talent, which has led to a wider popularity of female voices. On the other, it is a consequence of the way Maria Carta presented Sardinian music beyond the regional confines and how the national media have portrayed Sardinia through Maria Carta’s music. Franzisca, in her own writing, in her engagement in *Elighes Uttiosos*, and in her teaching of Sardinian poetry, shows that,

rather than primitive and outdated, the Sardinian language is in fact humming with life, it is nuanced, and, in her own words, both aesthetically ‘dolce’ (sweet) and ‘delicataedito’ (delicate). All three women, in the seamless intertwining in their lives of art and politics, demonstrate the grace, grit, tenacity and passion that it takes to occupy a central social role in conversations surrounding music, language and performance in Sardinia. This was true when Carpitella wrote in 1973, and remains surprisingly true today, fifty years later, in contemporary Sardinian performance spaces.

### **Biographies**

**Marco Lutz** is Research Associate of Ethnomusicology at the University of Cagliari. He studied in Rome (BA, *Theories and Practices of Anthropology*) and Sassari (MA, *Cultural Anthropology and Ethnology*) and obtained his PhD at the University of Rome ‘La Sapienza’ on *History and Analysis of Musical Cultures* (2013). He worked as Adjunct Professor at the University of Palermo, at the University of Florence, and at the Conservatory of Cagliari, where has taught a wide range of ethnomusicological and popular music courses. He has carried out fieldwork in Sardinia, Cuba, and Equatorial Guinea, focusing on the relationship between music and religion, improvised poetry, hip hop culture, and performance analysis. He is the scientific director of the *Encyclopedia of Sardinian Music* (L’Unione Sarda, 2012), and co-edited the volume *Investigating Musical Performance: Theoretical Models and Intersections* (Routledge 2020). He is author of the book *Non potho riposare: il canto d’amore della Sardegna* (Nota, 2017) and edited *Deus ti salvet Maria: l’Ave Maria sarda tra devozione, identità e popular music* (Nota, 2020). As a visual ethnomusicologist he directed more than 20 documentaries on the main topics of his research. His documentary *Santeros* has been published on the ‘Journal of Audiovisual Ethnomusicology’.

**Diego Pani** is the manager of the musical patrimony of the Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) and a Ph.D. Candidate in Ethnomusicology at Memorial University of Newfoundland, Canada. He holds an M.A. in Musicology (University of Milan) and an ethnomusicology Bachelor of arts (Cagliari Conservatory of Music). His research focuses on the dynamics of the musical performance of young generations of musicians about using media as a learning device (historical recordings) and the construction of social meaning via audio and video materials in the oral/vernacular traditions of Sardinia. Additionally, he is engaged in the production of documentary films, web documentaries, and photo reports. He has collaborated with Folkways Recordings of the Smithsonian Institute of American Culture (Washington, D.C.), the University of Cagliari, Kyoto City University of Arts (Japan), and the Research Centre for the Study of Music, Media, and Place (MMaP) of the Memorial University of Newfoundland (Canada). He has served as a media columnist for Sem Student News, a publication of the Society for Ethnomusicology. He has presented his research in international academic settings such as those of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM), the Canadian Society for Traditional Music (CSTM), the Society for Ethnomusicology (SEM), the International Council for Traditional Music (ICTM). Besides his academic work, he continues to record, perform, and tour internationally as the singer of the rock'n'roll band King Howl and manages Talk About Records. This DIY record label specializes in records and live events of blues, rock 'n' roll, and punk rock music.

**Kristina Jacobsen** (she/her/lei) is an ethnographer, singer-songwriter, and cultural anthropologist. Her research focuses on language reclamation, expressive culture, popular music, and arts-based research methodologies. Her first book, *The Sound of Navajo Country: Music, Language and Diné Belonging* (UNC Press, 2017), is based on 2 ½ years of singing and playing lapsteel guitar with Navajo (Diné) country western bands on the Navajo Nation and was

the winner of the 2018 IASPM-US Woody Guthrie Award for most outstanding book on popular music. Jacobsen is a touring singer-songwriter, fronts the all-female honky-tonk band The Merlettes, and is the founder and co-facilitator of the UNM Honky-Tonk Ensemble. Supported by the US-Italy Fulbright Commission and the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, she recently completed one year of ethnographic fieldwork on the Mediterranean island of Sardinia for her second musical ethnography (forthcoming), ‘Sing Me Back Home: Ethnographic Songwriting and Sardinian Language Reclamation in Italy.’ While in Sardinia, she also recorded an album (her fourth) of original songs collaboratively written with Sardinian songwriters and language activists, *House on Swallow Street* with the Sardinian Label, Talk About Records. Her third book, *The Creative Ethnographer’s Notebook*, co-edited with ethnographic poet Melisa Cahnmann-Taylor (Routledge, 2024), is a craftbook that seeks to integrate ethnography and the arts in anthropology classrooms and for creative ethnographers from all paths. The Cultural Anthropology Advisor to the WOMAD South Africa Music Festival, Jacobsen founded and facilitates three culturally immersive songwriting workshops: on the Navajo Nation, in Sardinia, Italy, and, beginning in 2023, along the historic Camino de Santiago pilgrimage route in northern Spain. Jacobsen is an Associate professor of Ethnomusicology and Anthropology (Ethnology) at the University of New Mexico and coordinates the Songwriting Focus Area and the Prison-Song Project, a college-prison program pairing college students and currently incarcerated musicians to create, record and perform original songs.

### **Bibliography**

Cordas et Cannas, *Ur*, Cd (Olbia: Pintaderas Recordings, 2016).

Coro di Aggius Galletto di Gallura, *Tantu Tempus Dunosa*, Lp (Sassari: Tekno Records, 1980).

- Auslander, Philip, 'Musical Personae', *TDR*, 50/1 (2006), 100–19.
- Auslander, Philip, '“Musical Personae” revisited', in *Investigating Musical Performance: Theoretical Models and Intersections*, ed. by Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi, Marco Lutz (London and New York: Routledge 2020), pp. 41–55.
- Biosa, Maria Dolores, *Entu, Nue, Sole De Sa Sardigna Istimada*, Cd (Milan: Bebas Record, 1995).
- Bithell, Caroline, 'A Man's Game? Engendered Song and the Changing Dynamics of Musical Activity in Corsica', in *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. by Tullia Magrini (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), pp. 33–66.
- Carpitella, Diego, Pietro Sassu e Leonardo Sole, eds, *Musica Sarda: canti e danze tradizionali* (Milan: Albatros 1973).
- Carpitella, Diego, 'I modi di esecuzione', in *Musica Sarda: canti e danze tradizionali*, ed. by Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole (Milano: Albatros 1973), pp. 7–14.
- Facci, Serena, 'The voice that gives voice: Female folk revival singers around 1968' in *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*, ed. by Serena Facci and Michela Garda (London and New York: Routledge, 2021), pp. 118–35.
- Garau, Emanuele, *Maria Carta* (Cagliari: Edizioni della Torre 1998).
- Gray, Lila Ellen, *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life* (Durham: Duke University Press 2013).
- Gabriel, Gavino, *Canti di Sardegna* (Milan: Italice Ars, 1923).
- Lutz, Marco, 'Agius nelle raccolte del CNSMP', in *Musiche Tradizionali di Aggius. Le registrazioni del CNSMP (1950-1962)*, ed. by Marco Lutz (Rome: Squilibri, 2015), pp. 23–45.
- Lutz, Marco, ed., *Deus ti salvet Maria. L'Ave Maria sarda tra devozione, identità e popular music* (Udine: Nota, 2020).
- Macchiarella, Ignazio, 'Harmonising on the Islands: Overview of

- Multipart Singing by Chording in Sardinia, Corsica, and Sicily’, in *European Voices I. Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, ed. by Ardian Ahmedaja and Gerlinde Haid (Wien: Böhlau 2008), pp. 103–57.
- Magowan, Fiona, Louise Josepha Wrazen ‘Introduction: Musical Intersections, Embodiments, and Emplacements’, in *Performing Gender, Place, and Emotion in Music: Global Perspectives*, ed. by Fiona Magowan and Louise Josepha Wrazen (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013), pp. 1–14.
- Magrini, Tullia, ‘Ballad and Gender: Reconsidering Narrative Singing in Northern Italy’, *Ethnomusicology OnLine*, 1 (1995), <https://www2.umbc.edu/eol/magrini/magrini.html>.
- Magrini, Tullia, ‘Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures’ in *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. by Tullia Magrini (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), pp. 1–32.
- Perria, Giovanni, ‘Maria Teresa Cau’, in *Enciclopedia della Musica Sarda, vol. 5*, ed. by Francesco Casu and Marco Lutzu (Cagliari: Unione Sarda, 2012).
- Plastino, Goffredo, ed., *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia* (Milan: Il Saggiatore 2016).
- Schafer, Roy, ‘On Gendered Discourse and Discourse of Gender’, in *Psychoanalysis, Feminism, and the Future of Gender*, ed. by Joseph H. Smith and Afaf M. Mahfouz (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), pp. 1–21.
- Serreli, Giacomo, *Maria Carta: voce e cuore di Sardegna* (Sassari: Fondazione Maria Carta – La Nuova Sardegna, 2019).
- Serreli, Giacomo, *Maria Carta. Voce e cuore di Sardegna* (n.p.: Fondazione Maria Carta, 2019).
- Sugarman, Jane C. ‘The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender Among Prespa Albanians’, *Ethnomusicology*, 33, 2 (1989), 191–215.
- Tenore Monte Bannitu, *Cussoglias disitzadas*, Cd (Bitti: Self-

produced, 2009).

Tomatis, Jacopo, “I più belli, drammatici e magici del nostro patrimonio popolare”. La costruzione di una ‘musica sarda’ tra folk revival ed etno-rock’, in *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, ed. by Paolo Dal Molin (Nuoro: Il Maestrale, 2022), pp. 353–71.

Tomatis, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana* (Milan: Il Saggiatore 2019).

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

Gloria Turtas

**Sommario:** Il caso di Maria Elena Sini (Benetutti, 1893-1989) rappresenta un'eccezione all'interno del genere sardo dei gosos, i cui testi sono solitamente anonimi o firmati da uomini. A pochi mesi dal fatale 24 maggio del 1915, in cui l'Italia dichiarò guerra all'Austria, decretando così il suo ingresso nella Prima Guerra Mondiale, Sini – in linea con le posizioni tenute dal mondo cattolico nel delicato dibattito fra interventisti e neutralisti – all'età di 21 anni si fa portavoce nei Gosos pro sa Paghe ('Lodi per la pace') di un disperato appello in lingua sarda, attraverso gli strumenti a lei forniti dalla tradizione scritta e orale. Descritta come una donna 'chiusa nella sua modestia' e dalla vita appartata, non firmò mai il suo componimento che circolò inizialmente anonimo e con grande successo in tutta l'Isola, attraverso fogli sciolti a stampa ed esecuzioni cantate. In un tono misto tra preghiera e rimprovero rivolto al Signore e alla Vergine, Sini dà voce alle sofferenze dei combattenti, ma anche a quelle di ogni donna, madre e sposa; il suo pensiero non è rivolto solo alla Sardegna, ma a tutte le nazioni. Nel 1920 l'attribuzione del testo fu sancita a livello nazionale dal periodico Cordelia – fondato da Angelo De Gubernatis nel 1881 – in un articolo dedicato all'opera di Sini e firmato dalla scrittrice Gemina Fernando. La figura della poetessa di Benetutti si inserisce, inoltre, nel contesto poco esplorato della poesia femminile in Sardegna, della quale si cerca di fornire un quadro introduttivo.

**Parole chiave:** Poesia femminile, Sardegna, Gosos, Canti devozionali, Canzoni contro la guerra, Prima Guerra Mondiale

*A tie, carta, a tie  
isvelo sos segretos de su coro  
Caderina Murgia<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> 'A te, carta, a te / svelo i segreti del cuore', in Pedra Tzilla, *Sa Poesia de sas fêminas dae su '700 a sos annos chimbanta de su '900* (Cesena: Il mio libro, 2016), p. 67.



## **Donna e poesia in Sardegna fra Otto e Novecento**

Prima di parlare di poesia in Sardegna, sarà opportuno ricordare una distinzione preliminare fra la poesia di riflessione, *a taulinu* ('a tavolino'),<sup>3</sup> e quella di improvvisazione, *a bolu* ('al volo'), che trova la sua massima espressione nelle gare poetiche dell'Isola.<sup>4</sup> Nei versi sopracitati delle due poetesse Caderina Murgia (ca. Bosa 1750-1847) e Maria Giuseppina Mattiu Funedda (Torpè 1878-1963), possiamo riassumere tale differenza: nel primo caso, la poetessa confida i propri segreti alla carta, per mezzo di una poesia scritta, intima e di riflessione; nel secondo, invece, emerge una poesia orale, improvvisata e veicolata dal canto, dove il pronome *ti* non è più riferito alla carta (*a tie*) ma a un poeta, certamente un uomo. Anche per questo, la poesia si autoproclama *diferente*: in quanto la poetessa

---

<sup>2</sup> 'Poiché sono come il fuoco ardente / ti canto una poesia diferente', in Tzilla, p. 116.

<sup>3</sup> Un esempio in Anna Maria Falchi Massidda, *Glossas*, a cura di Giovanna Cerina, testo critico di Maurizio Viridis, traduzione di Duilio Caocci (Cagliari: Cuec, 1999). Sulla poetessa (Bortigali 1824-1873) è comparso un articolo sul *Giornale d'Italia* del 16 aprile 1925 che, tuttavia, non ci è stato possibile reperire. Cfr. Cerina in Falchi Massidda, p. 15. Tra scrittura e oralità, si veda inoltre Ziromina Piga, *Mama e Cantadora. Rimas de faeddu – Rime d'occasione*, prefazione e traduzione di Nicola Tanda (Sassari: Edes, 2005).

<sup>4</sup> Sulla poesia improvvisata, e sul connubio fra musica e poesia, si veda Giampaolo Mele, "In su milli treghentos est naschida". *Otadas* ritrovate su Eleonora d'Arborea del cantastorie Giovanni Filippo Pirisi Pirino, (con un preludio su musica e poesia nel cantare *a bolu*)', (c.d.s), e la bibliografia presente alla p. 1, nota 1. Ricordiamo, inoltre, i due fondamentali volumi presenti in Francesco Casu e Marco Lutz, a cura di, *Enciclopedia della musica sarda* (Cagliari: L'Unione Sarda, 2012), volumi 13, a cura di Sebastiano Pilosu, e 14, a cura di Paolo Zedda e Marco Lutz. Si segnala, in quest'ultimo, *La presenza femminile nella poesia campidanese*, pp. 52-53.

che la cantava si inseriva in un contesto poetico dominato – sostanzialmente – da voci maschili.

Le prime attestazioni di poetesse – specie improvvisatrici – attive nella prima metà dell’XIX secolo ci sono consegnate da riviste e trattati del tempo e coincidono con le prime testimonianze note per la gara poetica;<sup>5</sup> ci riferiamo a: il mensile *Biblioteca Sarda*, dove Vittorio Angius nel 1839 cita le due poetesse galluresi Vittoria Chiara e Maria Spicchiòla;<sup>6</sup> e, soprattutto, il lavoro *Ortografia Sarda Nazionale* del 1840 del canonico Giovanni Spano, che riporta i nomi di *Poeti, Improvvisatori ed Improvvisatrici* che vissero fra XVIII e XIX secolo per cinque paesi della Sardegna.<sup>7</sup> Di questi, due presentano i nomi di alcune poetesse: a Bitti due (Antonia Coccu e Giorgia Sanna) e a Osilo ben sei, su tredici nomi (Maria Cherchi, *Dore Sorelle due*, Bella Morongiu, *Pilo Dom. (figlia di)*, Bella Sini). Proseguendo ancora nella lettura troviamo, inoltre, la allora *vivente Donna Francesca di Nulvi*.<sup>8</sup>

Eccetto che per i pochi esempi citati, Spano specifica più avanti che, poiché le *Sarde Poetesse* ‘non possono avere tanto frequente quella libertà di entrare in aringo con gli uomini [...] hanno occasione di mostrare la loro abilità in due estremi punti della vita dell’uomo, cioè nella culla appena nato lodandolo, e nel feretro

---

<sup>5</sup> Pilosu, pp. 67–68.

<sup>6</sup> ‘Delle moltissime che ebbero gran fama per la facilità della vena nominerò come più nobili in questa nostra età le due Galluresi Vittoria Chiara, e Maria Spicchiòla che attestava con certissima fede per il suo talento poetico la origine sua’. Vittorio Angius, ‘Su gli improvvisatori sardi’, *Biblioteca Sarda*, Parte Terza – Letteratura, Fascicolo 8, (1839), 320. Sulle improvvisatrici, inoltre, 318–320: Angius anticipa le due poetesse parlando di *atitadoras*, donne deputate a piangere i defunti e a cantarne le virtù.

<sup>7</sup> ‘Perchè ognuno rilevi quanto la Terra del Logudoro sia ferace di quest’ingegni, contribuendo anche non poca l’armonia della lingua (\*); non sarà fuor di proposito qui riportare una breve nota dei più rinomati Poeti, Improvvisatori, ed Improvvisatrici che vissero nel passato e presente secolo, restringendomi a soli cinque Villaggi’. Giovanni Spano, *Ortografia Sarda Nazionale*, Parte seconda (Cagliari: Reale Stamperia, 1840), p. 33, nota 1.

<sup>8</sup> Spano, *Ortografia Sarda Nazionale*, p. 34, nota 1.

appena morto piangendolo con lugubri cantilene'.<sup>9</sup> L'attività poetica femminile è, dunque, ricondotta principalmente a due ambiti: quello della maternità da una parte, e della morte dall'altra, attraverso i *ninnidos* (le 'ninnenanne') e gli *attitidos* (i 'lamenti funebri'). Ne risulta, dunque, una poesia legata a un contesto strettamente privato e familiare.<sup>10</sup>

Proseguendo con i saggi, nel 1893 Pietro Nurra in *La poesia popolare in Sardegna* riporta di un poeta di Sennori, tale Loriga, abituato ad esercitarsi nei versi con la moglie (della quale però non cita il nome), anch'essa poetessa: 'Un giorno poi mi condusse a casa sua e si rivolse alla moglie in versi. Quale non fu la mia sorpresa nel sentire che anche la moglie rispondeva in versi!'.<sup>11</sup> Nessun interesse si riscontra nei sopracitati lavori, purtroppo, per l'elemento musicale che accompagnava la poesia nelle improvvisazioni.

Analizzando, ora, le raccolte del tempo, la presenza femminile rimane assolutamente minoritaria. Nelle sei antologie

---

<sup>9</sup> Spano, *Ortografia Sarda Nazionale*, p. 58. Si veda anche la nota 1.

<sup>10</sup> I due repertori sono ampiamente documentati nel canto monodico. Su tale suddivisione, Sebastiano Pilosu in Ignazio Macchiarella e Duilio Caocci, a cura di, *Progetto Incontro: materiali di ricerca e di analisi* (Nuoro: ISRE, 2011), p. 180: 'Senza entrare nello specifico delle descrizioni fatte dai citati studiosi ottocenteschi, è opportuno sintetizzare almeno il quadro generale sull'improvvisazione poetica che si evince dai loro scritti. Si notano subito due diversi livelli, uno più diffuso e "popolare" appannaggio di buona parte della popolazione, specie femminile, e un altro riservato agli improvvisatori più bravi e più affermati [...]. Di questo primo livello fanno parte quelle forme che si potrebbero definire a carattere familiare, di un'improvvisazione individuale, non competitiva, legata a contesti chiusi, a momenti e funzioni specifiche e ai ruoli svolti dai singoli individui. Una poesia assolutamente lontana da una forma di esibizione [...]. Il secondo livello dell'improvvisazione poetica è quello riservato ai poeti più rinomati, ai quali si riconosce lo status di poeta. Questa forma di improvvisazione si configura come un'esibizione del talento ed esige un pubblico e un confronto tra poeti, una competizione'.

<sup>11</sup> Pietro Nurra, *La poesia popolare in Sardegna. Note ed appunti* (Sassari: G. Gallizzi, 1893), pp. 57–60 (pp. 57–58). Alla poesia estemporanea sono dedicate le pp. 47–63.

pubblicate fra il 1863 e il 1872 dal canonico Spano, *Canzoni popolari inedite*, ad esempio, compaiono i nomi e i componimenti di appena sette poetesse (*Vol. I*: G. Maria Canu di Giave; Maria Dore di Osilo; Catarina Murgia di Bosa. *Voll. II-III*: Maria Grazia Mureddu Cossu (Donna) di Sassari. *Vol. III*: Poetessa di Nulvi. *Vol. V*: Placida Passino (Donna) di Bortigali. *Vol. VI*: Maria Baule di Ploaghe).<sup>12</sup> Guardando agli inizi del secolo successivo, nella raccolta *Poesie dialettali tisesi dettate dal 1750 al 1850*, Andrea Mulas non nomina alcuna donna; ciononostante, la poesia femminile non manca di emergere: sull'usanza del canto funebre carnascialesco, l'autore riporta

Or non sono molti anni una donna tissese, in maschera, vestita di gramaglia, tenendo *su Jolzi* in braccio percorse le vie del paese soffermandosi in parecchie case ed improvvisando in ciascuna di esse versi allegorici bellissimi, pieni di frizzi, di barzellette e di metafore graziose. [...] Essa non avrà in quella sera improvvisato meno di trecento versi, e posso soggiungere, senza sbagliarne uno.<sup>13</sup>

In *Sardegna terra di poesia* del 1930 di Raimondo Carta Raspi troviamo, invece, solo Anna Maria Falchi Massidda (nata a Bortigali nel 1824) di cui sono note le *Glossas*, che hanno meritato l'attenzione di una preziosa edizione critica.<sup>14</sup> A riguardo del sassarese, invece, sempre Spano in *Canzoni popolari in dialetto sassarese* del 1873

---

<sup>12</sup> Giovanni Spano, *Canzoni popolari di Sardegna*, a cura di Salvatore Tola, Prefazione di Alberto Maria Cirese, voll. 4 (Nuoro: Ilisso, 1999). Ristampa di Giovanni Spano, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo-centrale ossia logudorese* (Cagliari: Gazzetta Popolare, Tipografia Arcivescovile, Tipografia del Commercio, Tipografia Alagna, 1863-1872).

<sup>13</sup> Andrea Mulas, *Poesie dialettali tisesi dettate dal 1750 al 1850* (Sassari: G. Dessì, 1902), p. 87. Si veda anche p. 46 sulla moglie del poeta Giuseppe Zicconi Tanchis.

<sup>14</sup> 'Annamaria Falqui. Buona improvvisatrice. Si conserva di lei una piccola raccolta di versi manoscritti. Alcune poesie furono pubblicate in giornali isolani', Raimondo Carta Raspi, a cura di, *Sardegna terra di poesia. Antologia poetica dialettale sarda* (Cagliari: Edizioni della Fondazione Il Nuraghe, 1930), pp. 231-233 (p. 231). Il riferimento dell'edizione critica è a Falchi Massidda.

riporta di una *poetessa incerta* e della già citata Maria Grazia Mureddu Cossu.<sup>15</sup> Nessun nome compare in altre raccolte del XIX secolo.<sup>16</sup>

Bisogna, dunque, attendere al XXI secolo per una prima raccolta dedicata alla poesia femminile:<sup>17</sup> il volume *Sa poesia de sas*

---

<sup>15</sup> Giovanni Spano, *Canzoni popolari in dialetto sassarese. Con osservazioni sulla pronunzia di S. A. il Principe Luigi Luciano Bonaparte* (Cagliari: Tip. A. Alagna, 1873). Cfr., in particolare IV, pp. 64–70, e XVIII, pp. 96–97. Su Maria Grazia Mureddu Cossu, lo Spano scriveva: ‘Morta il 2 Febb. 1873. Donna d’ingegno che senza mancare ai doveri di famiglia si diletta a comporre anche poesie italiane e Logudoresi [...]. Ha lasciato un volumetto Ms. di sue poesie che spero di aver dalla di lei famiglia’, p. 96. Maria Grazia Mureddu Cossu è anche l’unica poetessa citata in Paolo Mantegazza, *Profili e paesaggi della Sardegna* (Milano: G. Brigola, 1869), p. 168, nel capitolo IV dedicato alla poesia.

<sup>16</sup> [Tommaso Pischredda], *Canti popolari dei classici poeti sardi tradotti ed illustrati per l’abate Tommaso Pischredda* (Sassari: Tip. A. Ciceri, 1854); [Giuseppe Pasella], *Canti popolari della Sardegna* (Cagliari: Timon, 1833); *Canzoni popolari ossia raccolta di poesie tempiesi*, vol. I (Sassari: Dessì, 1859). Sul tutt’altro che ‘popolare’ aggettivo presente nei titoli di tali raccolte, cfr. la *Prefazione* di Cirese in Spano, *Canzoni popolari*, 11–39. Altra lavoro consultato è stato, inoltre, Pietro Nurra, *Antologia dialettale dei classici poeti sardi. G. Araolla - M. Madao - P. Pisurzi - G. Pes - L. Cubeddu - E. Pintor Sirigu - F. Manno - P. Mossa* (Sassari: G. Dessì, 1897).

<sup>17</sup> Sul lavoro si veda inoltre Giada Bonu e Pedra Tzilla, ‘Terra di poetesse: la voce delle poetesse sarde e la volontà politica della memoria’, *DWF / Sisters of the revolution. Letture politiche di fantascienza*, 1–2, 121–122 (2019), pp. 97–106. Eccetto alcune imprecisioni storiche presenti in Tzilla e poi riportate in Bonu e Tzilla (es. ‘La storia della poesia in Sardegna affonda nella notte dei tempi, fin dal 1300, periodo in cui si attesta il ritrovamento dei primi componimenti poetici, “sos gosos”, lodi dedicate ai santi’, Bonu e Tzilla, p. 98; purtroppo le prime attestazioni di tale genere letterario-musicale in Sardegna non precedono la fine del XVI secolo), la ricerca costituisce un importante punto di partenza per gli studi e per meglio investigare la presenza poetica femminile nell’Isola. Di un crescente interesse a riguardo è testimone anche la conferenza *Sa boghe de sas fèminas*, svoltasi a Olbia il 13 marzo 2021 all’interno della seconda edizione di *Musas e Terras*, volta a indagare il ruolo delle donne nella pratica musicale e poetica; fra le relazioni, segnaliamo Sebastiano Pilosu, *Sas fèminas in sas pràtigas de tradizione orale*, e Tore Carboni, *Sas cantadoras a chiterra*. Gli interventi sono riascoltabili online: <https://www.facebook.com/cordinamentu/videos/340897220675516>

*feminas*, pubblicato nel 2015 da Piera Cilla, ha certamente il merito di aver riunito i nomi e i testi di diverse poetesse vissute in Sardegna dal 1700 al 1950. In quest'arco cronologico di 250 anni, la curatrice presenta i nomi, vite e componimenti di circa 80 donne (minori o più conosciute, tra improvvisatrici e poetesse *a taulinu*). Ritroviamo – oltre alle già citate, e solo per fare alcuni esempi – le improvvisatrici Maria Farina (Osilo 1887-Sassari 1958) e Caterina Porcu (Ossi 1902-Cabras 1991),<sup>18</sup> le sorelle Mercede Mundula (Cagliari 1890-Roma 1947) e Teresa Mundula Crespellani (Cagliari 1894-1980),<sup>19</sup> e la stessa Grazia Deledda (Nuoro 1871-Roma 1936) nei suoi versi giovanili.<sup>20</sup>

---

(consultato in data 08 giugno 2022). Se si escludono alcuni lavori dedicati a determinati generi poetici, come gli *atitos* (es. Francesca Pittalis, *Rituali di morte e canti di prefiche in Sardegna. Bitti* (Mogoro: PTM, 2007)), un primo spoglio delle raccolte pubblicate tra XX e XXI secolo non sembra restituire altre opere incentrate sulla poesia femminile; in Matteo Porru, a cura di, *Feminas. La donna nei versi popolari di 51 poeti sardi* (Dolianova: Edizioni della Torre 2013), la donna è investigata più come oggetto che come soggetto di interesse. Di 51 poeti, appena sei sono donne: Teresa Mundula Crespellani, Graziella Porcheddu, Maddalena Frau, Luciana Muscas Aresu, Paola Alcioni, Anna Cristina Serra.

<sup>18</sup> Alle poetesse improvvisatrici è dedicato il *Capitolo 6: Sas poetessas improvvisadoras*, pp. 241–265.

<sup>19</sup> Su Teresa Mundula Crespellani, cfr. inoltre Duilio Caocci, e Gianluca Corsi, *Poeti contemporanei* (Cagliari: L'Unione Sarda, 2006), vol. 8, p. 60; Salvatore Tola, *La letteratura in lingua sarda. Testi, autori, vicende* (Cagliari: Cuccu, 2006), pp. 359–361. Su un'altra poetessa di area campidanese, Rocchetta Maxia, cfr. Tola, pp. 271–272.

<sup>20</sup> Tzilla, pp. 159–160. La poesia di Deledda è stata recentemente oggetto della relazione di Gianluca Lauta, *La lingua poetica di Grazia Deledda*, tenutasi il 27 novembre 2021 nell'Aula Magna dell'Università di Sassari, all'interno delle *Giornate deleddiane. Convegni internazionali di studio* (16 sessioni e 95 relazioni) che hanno interessato le città di Sassari, Cagliari e Nuoro per i 150 anni dalla nascita di Deledda. In attesa degli atti del convegno, l'intervento è riascoltabile in [https://www.youtube.com/watch?v=\\_mX7HIWa4V8&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=_mX7HIWa4V8&feature=youtu.be), 59:00 (consultato in data 08 giugno 2022). Per la poesia del premio Nobel, si fa generalmente riferimento a: Grazia Deledda, *Paesaggi Sardi* (Torino: Speirani, 1897) in strofi saffiche, e Grazia Deledda, *Versi e prose giovanili*, a cura di Antonio Scano (Milano: Treves 1938). Recentemente, sull'attribuzione della poesia *Noi*

Dalle poesie presenti in questo repertorio emerge come le donne abbiano affrontato, attraverso la poesia scritta e orale, nelle varie lingue di Sardegna, diversi temi: religioso, amoroso, sociale, economico, politico. Non affiorano, dunque, da questo lavoro solo *atitos* e *ninnidos* (comunque presenti).

### **Maria Elena Sini (Benetutti 1893-1989)**

Nel breve contesto appena delineato – fra scrittura e oralità – si inserisce la figura che andremo a presentare. Maria Elena Sini nasce nel 1893 a Benetutti, da una famiglia modesta; frequentò le scuole sino alla terza elementare e la sua formazione fu prettamente orale e familiare: il padre Giovanni Sini, infatti, era uno stimato poeta, anche improvvisatore. Maria, inoltre, imparò in giovane età a suonare l'organetto – che tuttavia le fu sequestrato qualche anno dopo da uno dei fratelli – e si esibì in almeno un'occasione.<sup>21</sup> La vita di Sini fu costellata da lutti, a partire dalla morte di un fratello morto all'età di 16 anni e per il quale compose il componimento *Cantone pro sa morte de Juannicu*.<sup>22</sup>

Per comprendere meglio cosa significasse attraversare un lutto per una donna vissuta a cavallo fra i secoli XIX e XX citiamo il caso esemplare di Anela, centro distante pochi km da Benetutti. Nel 1918 abbiamo notizia di una *Associazione contro il lutto* istituita da alcuni missionari dei Padri Manzella e Sandri presenti nel paese: il lutto, infatti, era osservato a tal punto dalle donne che queste si

---

*siamo sardi* a Deledda, cfr. Alessandro Marongiu, “Noi siamo sardi” la poesia della Deledda che non è di Grazia’, *La Nuova Sardegna* (9 maggio 2022), 18.

<sup>21</sup> Per le notizie biografiche e la maggior parte del materiale generosamente fornitoci, è necessario ringraziare la famiglia, in particolare la figlia Francesca Cosseddu e le nipoti Giacinta Casu, Tonina e Marilena Cosseddu. Su Sini: Gemina Fernando, ‘Una poetessa dialettale sarda: Maria Elena Sini’, *Cordelia*, 7, XXXIX (1920), 407–411; Giovanni Farina, a cura di, *Benetutti...Idda 'e poetas* (Ozieri: Il Torchietto, 2001), pp. 55–61; Tzilla, pp. 104–108.

<sup>22</sup> Tzilla, pp. 105–108.

rinchiudevano dentro casa per mesi e anni, senza partecipare alle messe e i sacramenti.<sup>23</sup>

Dell'attività poetica di Maria Elena Sini sono conservati diversi manoscritti, presenti principalmente in due fondi: uno custodito presso la Biblioteca comunale di Sassari (Fondo Pittalis, B. 13 – fasc. 1–25), costituito da fogli sciolti e bifoli;<sup>24</sup> l'altro appartenente alla famiglia, che conserva alcuni quaderni e fotocopie.<sup>25</sup> Il materiale tramanda diversi generi sperimentati dalla poetessa: oltre agli *atitos*, che usava cantare, e diversi *mutos* d'amore e di evasione, ricordiamo un componimento di 35 ottave intitolato *Addiu a su mundu*, dove la poetessa in un momento di malattia immagina di dialogare con il mondo e fa una stima di quella che è stata la sua vita costellata da dolori.<sup>26</sup> È emerso, inoltre, un epistolario in versi.<sup>27</sup> Riportiamo, di seguito, un *mutu*:

Daghi ando a passizzare  
miro bella s'aera  
totta in colore 'e nie,  
mi servit de consolu...  
Dia fagher a bolu  
pro s'ider dogni die  
si possibile esseret

---

<sup>23</sup> Apprendiamo di questa associazione dagli articoli comparsi nel giornale della diocesi di Sassari *Libertà: S. Missione – Associazione contro il lutto*, e Giovanni Battista Manzella, “Su curruttu”, *Libertà*, 7, IX (2 marzo 1918), [2–3]; Giovanni Battista Manzella, “Su curruttu”, *Libertà*, 9, IX (16 marzo 1918), [2].

<sup>24</sup> Segnalato in Giampaolo Mele, “Gosos/Goigs/Gozos” tra Sardegna e penisola iberica: primo repertorio documentale e bibliografico (con fonti inedite), in Marina Sechi Nuvole e Dolors Vidal Casellas, a cura di, *Sistema integrat del paisatge* (Girona: Documenta Universitaria, 2017), pp. 225–312 (p. 270).

<sup>25</sup> Il materiale è in corso di catalogazione.

<sup>26</sup> Ad una prima analisi del materiale da noi consultato, quest'ultimo sembrerebbe essere un *topos* particolarmente frequentato dalla poesia femminile sarda.

<sup>27</sup> Sull'uso di scrivere lettere in poesia cfr. *Prefazione* di Tanda in Piga, p. 10. Si veda, inoltre, Farina, pp. 62–70. Dall'epistolario sembrano emergere delle lettere in versi, che ci si propone di approfondire, tra Sini e un'altra poetessa.



sa terra e i su mare.<sup>28</sup>

Sarà in particolare con un componimento che Sini supererà le mura domestiche: i *Gosos pro sa paghe* (ovvero ‘Lodi per la pace’) del 1915. Il testo sarà presentato, più tardi, a un pubblico nazionale nel 1920 dal periodico *Cordelia* – rivista fondata nel 1881 da Angelo De Gubernatis – in un articolo dedicato a Sini e firmato dalla scrittrice sarda Gemina Fernando (Benetutti 1892-Pozzomaggiore 1979).<sup>29</sup> Quest’ultima fu collaboratrice di diversi giornali nazionali (tra cui, il *Corriere dei Piccoli*) e si distinse principalmente per le sue novelle per l’infanzia (ebbe, inoltre, contatti con Grazia Deledda e Ada Negri).<sup>30</sup>

### ***Gosos pro sa paghe* (1915)**

Una breve premessa per presentare questo genere poetico-musicale di grande diffusione e popolarità in tutta l’Isola. Con il termine *gosos* (letteralmente ‘lodi’ o ‘gaudi’) si indica una forma di componimento paraliturgico e devozionale in versi destinato al canto, introdotto in Sardegna dalla penisola iberica probabilmente a partire dalla seconda metà del XVI secolo. I componimenti cantano la vita e le opere dei santi, della Madonna e di Cristo, oppure possono essere composti per particolari circostanze o richiedere determinate grazie. Sin dalle prime attestazioni, i testi sono pressoché anonimi, composti o trascritti da uomini; per citarne alcuni: nel XVII secolo Juan Francisco Carmona a Cagliari, nel XVIII Maurizio Carru di S. Vero

---

<sup>28</sup> ‘Quando passeggio / miro bello l’aere / tutto color di neve, / mi dà consolazione... / Volerei / per vedere ogni giorno / se fosse possibile / la terra e il mare’ da Fernando, *Una poetessa*, 408.

<sup>29</sup> Fernando, *Una poetessa*.

<sup>30</sup> Gemina Fernando, ‘A colloquio con Grazia Deledda e Ada Negri (Conferenza tenuta a Benetutti (SS) nel settembre 1955 raccolta e rielaborata da Antonio Cocco)’, *Quaderni bolotanesi*, 13, XIII (1987), pp. 179–188. Cfr., inoltre, *Gemina Fernando, La Grande Enciclopedia della Sardegna*, 4 (2007), p. 138.

Milis e il sacerdote Francesco Maria Marras a Sinnai, nel XIX il sacerdote Francesco Macario Marongiu di Olzai.<sup>31</sup>

Grazia Deledda non mancò di parlarne nei contributi dedicati alle tradizioni di Nuoro, in tre articoli apparsi in *Rivista delle tradizioni popolari italiane* tra il dicembre del 1893 e il dicembre del 1894,<sup>32</sup> e citarli, addirittura, nelle lettere private a De Gubernatis, definendoli ‘qualcosa di molto gentile nella loro rozza misticità’ (Nuoro, 29 ottobre [1893]).<sup>33</sup> In una lettera del 1894 scriveva, inoltre: ‘Io non so, sempre più la visione dei paesaggi s’impossessa di me e le voci della natura salgono al mio pensiero. [...] Nella notte la voce del torrente mi dice assolutamente dei versi oppure sento con nitida armonia la musica strana dei *gosos*, scendere dalla montagna’ ([Nuoro] 1 aprile [1894]).<sup>34</sup> Indubbiamente, quindi, un genere appartenente al paesaggio sonoro che conobbe Deledda.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Per un inquadramento storico, metrico, musicale e bibliografico sul genere, rimandiamo a Mele, ‘*Gosos/Goigs/Gozos*’.

<sup>32</sup> Il primo è del 1 dicembre del 1893. Cfr. Grazia Deledda, *Tradizioni popolari di Nuoro*, prefazione di Giulio Angioni (Nuoro: Ilisso 2010), 35–41, con trascrizione melodica: ‘sacri *gosos* che si cantano nelle chiese sarde ad onore dei santi, talvolta accompagnati dall’organo, con la musica che diamo a pag. 63’. In realtà, la melodia è fornita su quella che lei stessa definisce una *parodia*, la *Lauda di sant’Antonio di Lodè*. Deledda ritorna ai *gosos* più tardi, in due contributi apparsi il 1 novembre e 1 dicembre 1894. Cfr. Deledda, *Tradizioni popolari*, pp. 86–94.

<sup>33</sup> Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di Masini Roberta (Nuoro: Cucc, 2007), p. 77.

<sup>34</sup> Deledda, *Lettere*, p. 113.

<sup>35</sup> Tale ambito è stato investigato nella relazione *Musiche a Nuoro al tempo di Grazia Deledda* di Marco Lutz, tenutasi il 9 dicembre 2021 nell’auditorium “Giovanni Lilliu” di Nuoro all’interno delle già citate *Giornate deleddiane*. Da ricordare anche il contributo *Tracce musicali negli scritti deleddiani* di Ignazio Macchiarella che indaga per la prima volta la componente musicale nei romanzi di Deledda. Gli interventi sono disponibili *online*: <https://www.youtube.com/watch?v=bG9ioKpKpUM>, Macchiarella 3:08:00; Lutz 3:35:00 (consultato in data 08 giugno 2022). Su un’altra donna della quale è stato indagato il *soundscape*, la giudicessa Eleonora d’Arborea, e per questo concetto, cfr. Giampaolo Mele, ‘*Sa Juighissa*: parole e suoni dal Medioevo all’*Eleonora d’Arborea* di Dessì-Oppo (un approccio interdisciplinare)’, in Dino Manca, a cura

Sini scrive i *Gosos pro sa paghe* nel luglio del 1915, a pochi mesi di distanza dal 24 maggio in cui l'Italia entrò ufficialmente in guerra. Nel testo, Sini si fa portavoce di un disperato appello di pace in lingua sarda, in linea con le posizioni di neutralità tenute dal mondo cattolico anche in Sardegna. Nel farlo, l'autrice utilizza gli strumenti a lei forniti dalla tradizione scritta e orale e sceglie, non a caso, uno fra i generi letterari e musicali di maggiore popolarità in Sardegna per far circolare questo messaggio (oltre che per l'impiego della lingua sarda, anche per la forma metrica e melodia di facile memorizzazione). Il testo rispecchia, dunque, tutte le caratteristiche strutturali e metriche del genere, generalmente caratterizzato da una quartina introduttiva (*pesada*), un numero variabile di sestine di ottonari (in questo caso 14) e un ritornello (*torrada*, indicato nel testo in corsivo), che si ripete al termine di ogni strofa ed è tratto dagli ultimi versi della *pesada*. Ciò si ritrova anche nei *gosos* di Sini di cui riportiamo di seguito la *pesada*, la seconda sestina e il ritornello.<sup>36</sup>

Paghe a sa terra imbiade,  
A sos populos riposu;  
*O Signore piedosu*  
*Sos clamores iscultade.*

2. In cussu campu intendides  
Lamentos istraziantes;  
Feridos, agonizzantes,  
Mortos dae s'altu idides.

---

di, *Studi di filologia linguistica e letteratura in Sardegna*, I (Sassari: EDES, 2021), pp. 1–150.

<sup>36</sup> Il testo è tratto dal manoscritto conservato presso la Biblioteca comunale di Sassari e differisce, per alcune varianti grafiche, fonetiche e pochi versi, dal foglio sciolto a stampa del 1916 conservato a Firenze, Biblioteca nazionale centrale (Nuoro: Tipogr. Tanchis-Nurra, [1916?]), Digitalizzazione integrale: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004509469> (consultato il 08/06/2022). Cfr. [Maria Elena Sini], *Gosos pro sa paghe* in *Sitografia*. Ci limitiamo a inserire i segni interpuntivi e a riportare in nota la traduzione italiana.

Proite non bos oponides  
A tanta crudelidade?<sup>37</sup>  
O Signore piedosu  
Sos clamores iscultade.

A differenza della coeva poesia in lingua sarda, generalmente di taglio celebrativo e retorico, ‘tutto teso alla *laudatio* commemorativa e rievocativa delle imprese dei propri compaesani, sia, in linea con un astratto universalismo (proprio soprattutto dei poeti rimasti a casa), come esaltazione del valore guerriero dei sardi di tutte le guerre’,<sup>38</sup> la poetessa riporta l’attenzione sulle sofferenze e pene dei soldati al fronte – sebbene in maniera stereotipata, lontana dalla concretezza delle trincee – e si rivolge alla Madonna e a Cristo, non senza un velo di rimprovero, chiedendo: *Proite no bos oponides?* (‘Perché non vi oppone?’). Ancora, in un tono misto a preghiera e rimprovero rivolto al Signore e alla Vergine, Sini dà voce nel testo – oltre che ai combattenti – alle donne rimaste a casa, alle madri che

---

<sup>37</sup> *Pesada*: ‘Pace alla terra inviate, / Ed ai popoli riposo; / O Signore pietoso / I clamori ascoltate’. Seconda strofa: ‘In quel campo sentite / Lamenti strazianti; / Feriti agonizzanti, / Morti, dall’alto vedete. / Perché non vi opponete / A tanta crudeltà?’.

<sup>38</sup> Dino Manca, ‘I poeti sardi e la Grande guerra’, in *Una tragedia senza poeta. Poesia in dialetto sulla Grande guerra: testi e contesti*, a cura di Massimiliano Mancini (Roma: Il Cubo, 2016), pp. 491–507 (p. 500). Si rimanda al lavoro per una analisi più ampia dell’attività letteraria svoltasi in Sardegna e al fronte, tra italiano e sardo, durante la prima grande guerra mondiale. In questa sede, citiamo da questo lavoro l’invito inoltrato nel 1916 da Guido Guida e Grazia Deledda al sassarese Pompeo Calvia affinché scrivesse un componimento *nel dialetto familiare* per il giornale *Il Soldato*, da distribuirsi per Natale ai combattenti. Cfr. Manca pp. 504–507. Da uno spoglio da noi operato sul giornale *Libertà*, tra gli anni 1915–1918, emerge inoltre come anche i giornali diocesani concedessero notevole spazio alla poesia sarda (e in sardo) sulla Grande Guerra. Sulla musica dei soldati, con testimonianze anche di prigionieri sardi, si veda l’importante lavoro di documentazione e analisi costituito da Ignazio Macchiarella, e Emilio Tamburini, *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*, Prefazione di Britta Lange (Udine: Nota, 2018). Sui poeti in trincea, cfr. inoltre Tola, pp. 352–353.

soffrono per i figli e alle mogli per i mariti, condannate ad attendere l'esito di una guerra lontana:

7. Tantas mammas pianghende  
A sos pés bostros prostradas  
Bos pregan umiliadas  
Paghe, de coro implorende;  
Tenent sos fizzos vivende  
In tanta barbaridade.  
*O Signore.*

8. Mirade o verbu Divinu,  
Tantas isposas aflitas  
Suspirende poveritas,  
Pro su consorte meschinu;  
Chi bos repitini continu  
Re celeste piedade.<sup>39</sup>  
*O Signore.*

Lontana, dunque, da qualsiasi intento celebrativo,<sup>40</sup> Sini si fa portavoce nelle sestine di un messaggio di pace universale, non rivolto solo alla Sardegna, bensì *a sas nazione*s (strofa 3) o *a su mundu interu* (strofa 14). Si legge, infatti, nell'ultima sestina:

14. Siedas a su presente  
Comente sempre benigna,  
Prottegide sa Sardigna  
Su mundu interu dolente;  
Sende a totu ugualmente

---

<sup>39</sup> Settima strofa: 'Tante madri piangono, / Prostrate ai vostri piedi / Vi pregano avviliti; / Implorano pace dal cuore/ Giacché i loro figli vivono / In tanta barbarità'. Ottava strofa: 'Guardate, o Verbo Divino / Tante spose afflitte / Sospirano disgraziate / Per lo sfortunato sposo, / E vi implorano di continuo: / Re celeste abbiate pietà'.

<sup>40</sup> Molto frequente, nella poesia coeva, quello rivolto alla Brigata Sassari, cfr. Manca.

Mama, apedas piedade.<sup>41</sup>  
*O Signore.*

Questi *gosos* furono ufficialmente associati al nome di Sini solo nel 1920; descritta da Fernando come una donna ‘chiusa nella sua modestia’ e dalla vita appartata,<sup>42</sup> Sini non firmò mai il suo componimento che circolò inizialmente anonimo. A colpire oggi non è tanto il valore puramente letterario del testo, quanto la grande risonanza e circolazione che ebbe nell’Isola in tale frangente.<sup>43</sup> I *gosos* ottennero nel 1915, infatti, l’autorizzazione del delegato vescovile per essere cantati nelle chiese della diocesi di Ozieri – alla quale Benetutti appartiene – raggiungendo successivamente anche una diffusione extra-diocesana attraverso l’utilizzo di fogli sciolti a stampa in migliaia di esemplari:<sup>44</sup> il foglio conservato nella Biblioteca nazionale di Firenze conferma – effettivamente – l’autorizzazione relativa anche alla diocesi di Nuoro nel 1916 ‘Visto si permette la stampa / LUCA vescovo / Nuoro 13 giugno 1916’.<sup>45</sup>

Apprendiamo, infine, da quanto scritto da Fernando nel periodico *Cordelia*, che Sini ritornò al genere dei *gosos* al termine della guerra scrivendo i *Gosos pro sa paghe ottennida dae Deus* (‘Lodi per la pace ottenuta dal Signore’), per ringraziare la Madonna

---

<sup>41</sup> Quattordicesima strofa: ‘Siate ora / Come sempre benigna, / Proteggete la Sardegna / E il mondo intero dolente, / Essendo tutti uguali / Madre abbiate pietà’.

<sup>42</sup> Fernando, *Una poetessa*, 407.

<sup>43</sup> Sini, infatti, non rappresenta l’unico caso di *gosos* scritti da una donna in occasione del primo conflitto mondiale (cfr. *Attitu gosos pro sa gherra 1915-18* di Efisina de Grimentu, Bitti 1866-1945, in Tzilla, pp. 294–296) o, più in generale, di componimenti femminili comparsi in questo frangente storico (es. *Attitu pro unu fizu mortu in sa prima gherra manna*, in Tzilla, pp. 288–289, altri esempi in Pittalis), ma fu certamente il più noto e diffuso.

<sup>44</sup> Fernando, *Una poetessa*, 407. Per meglio delineare il contesto di circolazione, ricordiamo come una lettera comune ai vescovi sardi, nel gennaio del 1915, ‘ordinava preghiere in tutte le parrocchie perché almeno l’Italia fosse risparmiata dal “flagello” che si stava avvicinando’ da Raimondo Turtas, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila* (Roma: Città Nuova, 1999), p. 653.

<sup>45</sup> Cfr. [Sini, Maria Elena], *Gosos pro sa paghe*, in *Sitografia*.

per la grazia ottenuta. Quello che più colpisce in questo componimento è l'emergere, rispetto al componimento di cinque anni prima, di un rinnovato spirito celebrativo e patriottico:

L'Italia già affligida  
Serena innalzat su cantu:  
Santu de sos santos Santu,  
De sos chi créne vida  
Tue continu guida  
Sies a su tricolore.<sup>46</sup>

Mentre nei *Gosos pro sa paghe* del 1915 la poetessa nominava solo la Sardegna e pregava per tutti i popoli, qui esalta l'Italia e il tricolore, auspicando che Dio ne diventi guida. Fernando scrive che ancora il testo non è stato pubblicato né ha avuto l'approvazione ecclesiastica, ma 'appena l'avrà l'autrice la canterà in chiesa'.<sup>47</sup> È molto probabile, tuttavia, che il testo non ebbe la stessa diffusione del precedente: non è lontano infatti il primo Concilio plenario sardo (1924) che pur non vietando il canto di questi componimenti, ne scoraggiò l'esecuzione all'interno delle azioni liturgiche, favorendo di fatto l'utilizzo dei canti in italiano.<sup>48</sup>

## Conclusioni

Il caso poco conosciuto di Maria Elena Sini dimostra come la poesia popolare in Sardegna sia a tutt'oggi meritevole di ulteriori ricerche e approfondimenti interdisciplinari. A colpire è, in particolare, come occuparsi di Sini abbia significato imbattersi naturalmente in altre figure femminili, quasi a testimonianza di un 'circuito' sommerso: parliamo ad esempio dei contatti con la scrittrice Gemina Fernando, o con la non meglio delineata poetessa con cui scambiava lettere in

---

<sup>46</sup> 'L'Italia già afflitta / Innalza serena il canto: / Santo dei santi Santo, /per coloro che credono, vita. / Tu sempre guida/ Sia al tricolore'.

<sup>47</sup> Fernando, *Una poetessa*, 410.

<sup>48</sup> Raimondo Turtas, *Pregare in sardo. Scritti su Chiesa e Lingua in Sardegna*, a cura di Giovanni Lupinu (Cagliari: Cuec, 2006), p. 82.

poesia. Si auspica, dunque, di poter continuare a delineare tale figura e il più ampio contesto poetico, e che la rinnovata attenzione scientifica – riscontrata negli ultimi tempi al riguardo, in più discipline – possa continuare a definire il ruolo svolto dalla tradizione scritta e orale in Sardegna come veicolo di espressione femminile, anche al di fuori dell'intimità dell'ambito familiare, così come è successo nel 1915 per i *Gosos pro sa paghe*.

## **Biografia**

**Gloria Turtas** ha conseguito il dottorato di ricerca in Culture, Letterature, Turismo e Territorio presso l'Università degli Studi di Sassari, con una tesi dal titolo *Innodia sarda fra scrittura e oralità: i gosos nella Sardegna settentrionale. Origini iberiche, aspetti storici, metrici, liturgici, paraliturgici, musicali*. In questa università, è stata anche Cultrice della materia in Musicologia e Storia della Musica dal 2018 al 2022. All'interno delle sue pubblicazioni, ha approfondito in special modo due campi di ricerca: il primo, incentrato sulla storia e le origini del canto devozionale in Sardegna, con particolare attenzione al genere dei *gosos*; il secondo, riguardante l'innodia monodica liturgica. Su quest'ultimo, è di recente pubblicazione l'articolo ““Ut tibi clarum resonemus hymnum”. Sugli inni saffici nei Monumenta Monodica Medii Ævi I. Primo sondaggio” (Philomusica on-line (21/2), 2022). Dal 2017 al 2022 ha collaborato, inoltre, con l'ISTAR (*Istituto Storico Arborese*), i cui ambiti di ricerca e divulgazione riguardano principalmente il Giudicato d'Arborea e la figura di Eleonora, Giudicessa di Oristano, la *Carta de Logu* e il Marchesato di Oristano. Tra il 2016 e 2017 ha anche collaborato con la cattedra di *Romanische Sprach- und Medienwissenschaft* dell'Università di Mannheim, presso la quale ha tenuto due corsi di lingua e cultura sarda.



## Bibliografia

- Angius, Vittorio, 'Su gli improvvisatori sardi', *Biblioteca Sarda*, Parte Terza – Letteratura, Fascicolo 8, (1839), 311–320.
- Bonu, Giada e Tzilla, Pedra, 'Terra di poetesse: la voce delle poetesse sarde e la volontà politica della memoria', in *DWF / Sisters of the revolution. Letture politiche di fantascienza*, 1–2, 121–122 (2019), pp. 97–106.
- Canzoni popolari ossia raccolta di poesie tempiesi*, vol. I (Sassari: Dessì, 1859).
- Caocci, Duilio e Corsi, Gianluca, *Poeti contemporanei* (Cagliari: L'Unione Sarda, 2006), vol. 8.
- Carta Raspi, Raimondo, a cura di, *Sardegna terra di poesia. Antologia poetica dialettale sarda* (Cagliari: Edizioni della Fondazione Il Nuraghe, 1930).
- Cirese, Alberto Maria, *Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi* (Sassari: Gallizzi, 1961).
- Cocco, Antonio, 'Una scrittrice sarda dimenticata: Gemina Fernando', *Quaderni bolotanesi*, 13, XIII (1987), 175–178.
- Deledda, Grazia, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di Masini Roberta (Nuoro: Cuccu, 2007).
- , *Paesaggi Sardi* (Torino: Speirani, 1897).
- , *Tradizioni popolari di Nuoro*, prefazione di Angioni Giulio (Nuoro: Ilisso 2010).
- , *Versi e prose giovanili*, a cura di Scano Antonio (Milano: Treves 1938).
- Falchi Massidda, Anna Maria, *Glossas*, a cura di Cerina Giovanna, testo critico di Viridis Maurizio, traduzione di Caocci Duilio (Cagliari: Cuccu, 1999).
- Farina, Giovanni, a cura di, *Benetutti...Idda 'e poetas* (Ozieri: Il Torchietto, 2001).
- Fernando, Gemina, 'A colloquio con Grazia Deledda e Ada Negri (Conferenza tenuta a Benetutti (SS) nel settembre 1955 raccolta e rielaborata da Antonio Cocco)', *Quaderni bolotanesi*, 13, XIII (1987), 179–188.

- , ‘Una poetessa dialettale sarda: Maria Elena Sini’, *Cordelia*, 7, XXXIX (1920), 407–411.
- Fernando, Gemina, *La Grande Enciclopedia della Sardegna*, 4 (2007), p. 138.
- Macchiarella, Ignazio e Caocci, Duilio, a cura di, *Progetto Incontro: materiali di ricerca e di analisi* (Nuoro: ISRE, 2011).
- Macchiarella, Ignazio e Tamburini, Emilio, *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*, Prefazione di Lange Britta (Udine: Nota, 2018).
- Manca, Dino, ‘I poeti sardi e la Grande guerra’, in *Una tragedia senza poeta. Poesia in dialetto sulla Grande guerra: testi e contesti*, a cura di Mancini Massimiliano (Roma: Il Cubo, 2016), pp. 491–507.
- Mantegazza, Paolo, *Profili e paesaggi della Sardegna* (Milano: G. Brigola, 1869).
- Manzella, Giovanni Battista, “*Su curruttu*”, *Libertà*, 7, IX (2 marzo 1918), [2–3].
- , “*Su curruttu*”, *Libertà*, 9, IX (16 marzo 1918), [2].
- Marongiu, Alessandro, “‘Noi siamo sardi’ la poesia della Deledda che non è di Grazia’, *La Nuova Sardegna* (9 maggio 2022), 18.
- Mele, Giampaolo, “‘Gosos/Goigs/Gozos’ tra Sardegna e penisola iberica: primo repertorio documentale e bibliografico (con fonti inedite)”, in Sechi Nuvole, Marina e Vidal Casellas, Dolores, a cura di, *Sistema integrat del paisatge* (Girona: Documenta Universitaria, 2017), pp. 225–312.
- , “‘In su milli treghentos est naschida”. *Otadas* ritrovate su Eleonora d’Arborea del cantastorie Giovanni Filippo Pirisi Pirino, (con un preludio su musica e poesia nel cantare *a bolu*)’, (c.d.s).
- , ‘*Sa Juighissa*: parole e suoni dal Medioevo all’*Eleonora d’Arborea* di Dessì-Oppo (un approccio interdisciplinare)’, in

- Manca, Dino, a cura di, *Studi di filologia linguistica e letteratura in Sardegna*, I (Sassari: EDES, 2021), pp. 1–150.
- Mulas, Andrea, *Poesie dialettali tisesi dettate dal 1750 al 1850* (Sassari: G. Dessì, 1902).
- Nurra, Pietro, *Antologia dialettale dei classici poeti sardi. G. Araolla - M. Madao - P. Pisurzi - G. Pes - L. Cubeddu - E. Pintor Sirigu - F. Manno - P. Mossa* (Sassari: G. Dessì, 1897).
- , *La poesia popolare in Sardegna. Note ed appunti* (Sassari: G. Gallizzi, 1893).
- [Pasella, Giuseppe], *Canti popolari della Sardegna* (Cagliari: Timon, 1833).
- Piga, Ziromina, *Mama e Cantadora. Rimas de faeddu – Rime d’occasione*, prefazione e traduzione di Tanda Nicola (Sassari: Edes, 2005).
- Pillonca, Paolo, *O bella musa ove sei tu? Viaggio nel mistero della gara poetica* (Cagliari: Domus de Janas, 2018).
- Pilosu, Sebastiano, ‘Poesia improvvisata’, in Casu, Francesco e Lutzu, Marco, a cura di, *Enciclopedia della musica sarda*, 13 (Cagliari: L’Unione Sarda, 2012).
- [Pischedda, Tommaso], *Canti popolari dei classici poeti sardi tradotti ed illustrati per l’abate Tommaso Pischedda* (Sassari: Tip. A. Ciceri, 1854).
- Pittalis, Francesca, *Rituali di morte e canti di prefiche in Sardegna. Bitti* (Mogoro: PTM, 2007).
- Porru, Matteo, a cura di, *Feminas. La donna nei versi popolari di 51 poeti sardi* (Dolianova: Edizioni della Torre 2013).
- S. Missione – Associazione contro il lutto, *Libertà*, 7, IX (2 marzo 1918), [2].
- Spano, Giovanni, *Canzoni popolari di Sardegna*, a cura di Tola Salvatore, Prefazione di Cirese Alberto Maria, voll. 4 (Nuoro: Ilisso, 1999). Ristampa di Spano, Giovanni, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo-centrale ossia logudorese* (Cagliari: Gazzetta Popolare, Tipografia Arcivescovile, Tipografia del Commercio, Tipografia Alagna, 1863-1872).

- , *Canzoni popolari in dialetto sassarese. Con osservazioni sulla pronunzia di S. A. il Principe Luigi Luciano Bonaparte* (Cagliari: Tip. A. Alagna, 1873).
- , *Ortografia Sarda Nazionale. Parte seconda* (Cagliari: Reale Stamperia, 1840).
- Tola, Salvatore, *La letteratura in lingua sarda. Testi, autori, vicende* (Cagliari: Cuec, 2006).
- Tzilla, Pedra, *Sa Poesia de sas fèminas dae su '700 a sos annos chimbanta de su '900* (Cesena: Il mio libro, 2016).
- Turtas, Raimondo, *Pregare in sardo. Scritti su Chiesa e Lingua in Sardegna*, a cura di Lupinu Giovanni (Cagliari: Cuec, 2006).
- , *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila* (Roma: Città Nuova, 1999).
- Zedda, Paolo e Lutz, Marco, 'Poesia improvvisata', in Casu, Francesco e Lutz, Marco, a cura di, *Enciclopedia della musica sarda*, 14 (Cagliari: L'Unione Sarda, 2012).

### **Manoscritti**

- Sassari, Biblioteca comunale, Fondo Pittalis, B. 13 – fasc. 1–25.  
Benetutti, Archivio privato (in catalogazione).

### **Sitografia**

- Lauta, Gianluca, *La lingua poetica di Grazia Deledda*, in *Giornate deleddiane. Convegni internazionali di studio* (27 novembre 2021, Aula Magna dell'Università di Sassari), *Youtube* <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_mX7HIWa4V8&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=_mX7HIWa4V8&feature=youtu.be)> 59:00 [consultato il 9 giugno 2022].
- Lutz, Marco, *Musiche a Nuoro al tempo di Grazia Deledda*, in *Giornate deleddiane. Convegni internazionali di studio* (9 dicembre 2021, Auditorium "Giovanni Lilliu" di Nuoro), *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=bG9ioKpKpUM>> 3:35:00 [consultato il 9 giugno 2022].

Macchiarella, Ignazio, *Tracce musicali negli scritti deleddiani*, in *Giornate deleddiane. Convegni internazionali di studio* (9 dicembre 2021, Auditorium “Giovanni Lilliu” di Nuoro), *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=bG9ioKpKpUM>> 3:08:00 [consultato il 9 giugno 2022].

*Sa boghe de sas fèminas*, in *Musas e Terras* (Olbia 13 Marzo 2021), *Facebook*: <<https://www.facebook.com/cordinamentu/videos/340897220675516>> [consultato il 9 giugno 2022].

[Sini, Maria Elena], *Gosos pro sa paghe* (Nuoro: Tipogr. Tanchis, [1916?]), *Teca* <<https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004509469>> [consultato il 9 giugno 2022].

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

Laura Nieddu

**Sommario:** La donna sarda è declinata in molteplici forme nella produzione letteraria isolana: dalle figure forti e fiere di Grazia Deledda alle fragili anime gentili di Milena Agus, da Donna Vincenza, silente pilastro familiare ne *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, agli spiriti vendicativi di *Ferro recente* e *Dura madre* di Marcello Fois. È in tale contesto di poliedriche rappresentazioni femminili che s’inserisce lo scrittore Salvatore Niffoi, narratore di una Sardegna sospesa in un tempo passato, noto per la sua scrittura potente, a tratti feroce, visceralmente legata a tradizioni ormai, in gran parte, morte e a una mentalità chiusa e limitante. Malgrado ciò, molte delle sue opere mettono in scena donne, sì, fedeli alle proprie origini, ma spesso ribelli, in rivolta contro i dettami di un’asfittica vita casalinga e in barba ai riduttivi ruoli di madre e moglie, cuciti loro addosso da codici millenari. L’autore, in un’intervista, ha affermato che l’architrate murale della sua narrativa è sempre femminile, e, difatti, la cura consacrata all’esaltazione di certe figure rivela il suo amore per le donne; queste, al contrario dei personaggi maschili, spesso “malfatati”, trovano la forza di ribellarsi al proprio destino e, al tempo stesso, di migliorare le condizioni di vita di chi le circonda. Dopo una panoramica sulle tipologie di personaggi che si ritrovano frequentemente nei romanzi niffoiani (ad esempio, la fattucchiera, la bigotta o la prostituta), il presente saggio si concentrerà sullo studio di alcune protagoniste (Redenta Tiria, de *La leggenda di Redenta Tiria*, Mintonia de *La vedova scalza*, le eroine de *L’ultimo inverno*, Itria de *Il lago dei sogni* e Sidora de *Le donne di Orolé*), per mostrare in che modo ciascuna si opponga alle regole non scritte delle rispettive comunità. L’obiettivo è quello di evidenziare come la loro forza eversiva non si basi sulla violenza o l’arroganza, bensì sul valore salvifico della generosità, della cultura e dei libri, che permettono loro di realizzare un’insurrezione dolce.

**Parole chiave:** Narrativa sarda contemporanea, Salvatore Niffoi, donna sarda, figure femminili ribelli.

## La donna nel panorama letterario sardo<sup>1</sup>

‘L’occulta potenza, lo spirito delle genti’: tale è la donna sarda per Grazia Deledda,<sup>2</sup> che di donne, principalmente sarde, ma non solo,<sup>3</sup> ha popolato tutta la sua produzione, declinandole in una miriade di profili, che hanno in comune tra di loro la fierezza e la forza. In tempi più recenti, Salvatore Satta, in riferimento a Donna Vincenza, matriarca della famiglia Sanna Carboni, centrale ne *Il giorno del giudizio*, parla de ‘l’oggetto di un culto silenzioso, esposto alle vicende della vita, strumento delle esigenze della vita, e quindi anche delle esigenze del marito e della famiglia, ma come rarefatta, esterna a quello che è il dominio dell’uomo, cioè al governo del piccolo stato familiare’.<sup>4</sup> Due visioni non opposte, ma complementari, due narrazioni che celebrano la donna sarda, che, seppur “occulta”, seppur “rarefatta”, ha un peso innegabile nella società sarda, così come nelle opere di molti scrittori isolani, che ne mostrano diverse sfaccettature. Tania Baumann, in un saggio dal titolo significativo, *Donna Isola*, ripercorrendo le scelte narrative di qualche autore contemporaneo, attraverso lo studio di alcuni scritti significativi, ne mette in evidenza i tratti distintivi: ad esempio, se nell’opera di Grazia Deledda viene assegnato, alla figura femminile, ‘un ruolo

---

<sup>1</sup> Si fornisce, qui, un breve quadro generale, senza nessuna pretesa di esaustività, della produzione letteraria sarda, partendo da autori fondamentali, quali Grazia Deledda e Salvatore Satta, per arrivare alla contemporaneità, ad alcuni degli scrittori più rilevanti, secondo la critica e i lettori, soprattutto per quanto riguarda la narrativa del centro Sardegna, in cui si inserisce anche Salvatore Niffoi. A tal fine, e sempre in un’ottica di panoramica generale sulla letteratura isolana, verranno menzionate le loro opere più famose o più rappresentative per il tema del nostro studio.

<sup>2</sup> Grazia Deledda, *Tradizioni popolari di Sardegna* (Roma: Newton Compton Editori, 1996), p. 251.

<sup>3</sup> Si pensi, ad esempio, a Regina, protagonista di *Nostalgie* (Milano: Treves, 1911), che lascia il suo paesino al Nord Italia per stabilirsi a Roma col marito, o ancora ad Annalena, vedova a capo di una famiglia veneta di agricoltori, in *Annalena Bilsini* (Milano: Treves, 1927).

<sup>4</sup> Salvatore Satta, *Il giorno del giudizio* (Padova: Cedam, 1977. Edizione di riferimento Nuoro: Ilisso, 1999), p. 56.

preminente nella rappresentazione del grande tema del travaglio morale',<sup>5</sup> in quella di Giuseppe Dessì le donne costituiscono 'il legame con il passato e sono insieme portatrici del futuro'.<sup>6</sup> A proposito del già citato *Il giorno del giudizio* sattiano, la studiosa riconosce che 'la figura femminile privilegiata è la madre', ovvero Donna Vincenza, che, per quanto dotata di competenze altre rispetto alle doti materne, viene rinchiusa nel ruolo di genitrice.<sup>7</sup> Ancora, restando in ambito barbaricino, parlando della protagonista del *Diario di una maestra*,<sup>8</sup> libro di esordio, dall'andamento autobiografico, della scrittrice nuorese Maria Giacobbe, Tania Baumann sottolinea come questa, in definitiva, cominci e finisca con il suo ruolo di educatrice.<sup>9</sup>

Se si prendono in considerazione pochi autori tra quelli più in vista del panorama letterario attuale, ci si rende conto che la figura femminile si presenta ancora in altre declinazioni. Le protagoniste della cagliaritana Milena Agus<sup>10</sup> sembrano, in apparenza, fragili e

---

<sup>5</sup> Tania Baumann, *Donna Isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento* (Cagliari: CUEC, 2008), p. 347

<sup>6</sup> Baumann, p. 349. L'affermazione della studiosa fa riferimento, in particolare, alle figure femminili del romanzo *I passeri* (Pisa: Nistri-Lischi, 1955), per quanto si basi anche sull'analisi di altri suoi romanzi che costituiscono un ciclo, in cui i personaggi passano da un'opera all'altra: *La sposa in città* (Modena: Guanda, 1939), *San Silvano* (Firenze: Le Monnier, 1939) e *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (Venezia: Sodalizio del libro, 1959).

<sup>7</sup> Baumann, pp. 350–351. Tale condizione di Donna Vincenza è evidente già dalla sua prima descrizione nel romanzo: 'stava in un angolo, avvolta nei suoi panni neri, come si conveniva ai suoi cinquant'anni, esausta, ingrossata dalle maternità, il capo sempre chino sul petto. Ciascuno di quei figli era ancora come dentro le sue viscere [...]. Essi erano la sua vita, non la sua speranza' (Satta, *Il giorno del giudizio*, p. 25.).

<sup>8</sup> Maria Giacobbe, *Diario di una maestra. Piccole cronache* (Bari: Laterza, 1975).

<sup>9</sup> Baumann, p. 352. La "maestra" non è l'unica figura femminile rilevante nella ricca produzione della scrittrice nuorese, naturalizzata danese: per approfondire questo aspetto della sua narrativa, si consiglia la lettura di *Chiamalo pure amore* (Nuoro: Il Maestrale, 2008) ed *Euridice* (Nuoro: Il Maestrale, 2011).

<sup>10</sup> Milena Agus è cagliaritana d'adozione, essendo nata a Genova da genitori sardi.



delicate, troppo delicate per la crudeltà del mondo che le circonda (si pensi, ad esempio, alla madre in *Mentre dorme il pescecane*).<sup>11</sup> Tuttavia, a ben vedere, nel corso della produzione della scrittrice cagliaritano, esse rivelano una sempre maggiore forza d'animo, che si traduce in empatia e generosità eclatanti; tali sentimenti erano già timidamente presenti in *Mentre dorme il pescecane*, ma diventano più evidenti ne *La contessa di ricotta*, con le azioni della protagonista che dà il nome al romanzo, così come nella totale dedizione agli altri incarnata dal personaggio femminile centrale di *Terre promesse*,<sup>12</sup> fino a trionfare nella sua ultima opera, *Un tempo gentile*.<sup>13</sup>

Restando in ambito cagliaritano, le donne descritte da Giorgio Todde oscillano tra entità eteree, incorruttibili, e personaggi in cui l'ossessione per la carnalità e il corporeo è corroborata da accesa acrimonia e lucido cinismo. Si fa qui riferimento alle figure materne

---

<sup>11</sup> Milena Agus, *Mentre dorme il pescecane* (Roma: Nottetempo, 2005).

<sup>12</sup> Milena Agus, *La contessa di ricotta* (Roma: Nottetempo, 2010) e *Terre promesse* (Roma: Nottetempo, 2017).

<sup>13</sup> Milena Agus, *Un tempo gentile* (Roma: Nottetempo, 2020). Alle donne ritratte da Milena Agus sono dedicati i seguenti studi: Maria Bonaria Urban, 'Donne e madri ne *La contessa di ricotta* di Milena Agus' (ne *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, Collana Innesti, Crossroads XL 7, a cura di Lucy Delogu (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2015), pp. 25–31); Laura Nieddu, 'Donne in una tana: i rifugi delle protagoniste di Milena Agus' (in *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, a cura di Kathrin Ackermann e Susanne Winter (Firenze: Cesati, 2014), pp. 73–79); Laura Nieddu, 'Bizarres pour qui ou bizarres pourquoi? Les femmes "farfelues" des romans de Milena Agus' (in *Sinestesia. Rivista di Studi sulle letterature e le arti europee, année XII, 'Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes'*, a cura di Epifanio Ajello, Vincent D'orlando e altri (Avellino: Edizioni Sinestesia, 2016), pp. 379–387); Laura Nieddu, 'La *quête* della felicità in Milena Agus' (in *Balaus annus et bonus. Studi in onore di Maurizio Viridis*, a cura di Patrizia Serra e Giulia Murgia (Milano: Franco Cesati Editore, 2019), pp. 269–278); Laura Nieddu, 'Costruzione, decostruzione e ricostruzione come parabole del vivere: *Un tempo gentile* di Milena Agus' (in *Donne resilienti*, a cura di Giusy Di Filippo, Marco Marino e Giovanni Spani (Massachusetts: QuodManet, 2023), pp. 69–82).

dei romanzi *Paura e carne* e *Dieci gocce*,<sup>14</sup> emblemi di estremo individualismo e di una genitorialità deviata.<sup>15</sup>

Si è detto che gli autori sardi mostrano la realtà composita dell'universo femminile isolano; si è visto come Agus e Todde raccontano, seppur in modo differente tra di loro, le donne del cagliaritano e, a tal proposito, non si può non parlare di Cate e Luna, le giovani protagoniste descritte, nella loro genuinità e leggerezza, da Sergio Atzeni in *Bellas mariposas*.<sup>16</sup> Per quanto riguarda il panorama contemporaneo, se si rivolge lo sguardo verso il genere giallo, ci si imbatte in investigatrici volitive e anticonformiste, come Clara Simon, nella recente serie di romanzi a fondo storico di Francesco Abate, le poliziotte di Piergiorgio Pulixi ne *L'isola delle anime*, o, ancora, Nada Senes, centrale in *Eroina* di Mauro Puscetdu.<sup>17</sup>

Per concludere questa panoramica non esaustiva sull'immagine della donna nella letteratura sarda, è d'obbligo citare anche il sassarese Salvatore Mannuzzu, rappresentante della

---

<sup>14</sup> Giorgio Todde, *Paura e carne* (Nuoro: Il Maestrale, 2003); *Dieci gocce* (Torino: Frassinelli, 2009).

<sup>15</sup> Per uno studio centrato sui profili materni proposti da Giorgio Todde, si rimanda all'articolo di Irene Scampuddu, 'La figura della madre nel romanzo *Dieci gocce* di Giorgio Todde' (in *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* (Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2017), 203–211), e al nostro saggio 'Le dure madri nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde', in *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, Collana Innessi, Crossroads XL 7, a cura di Lucy Delogu (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2015), pp. 17–24).

<sup>16</sup> Sergio Atzeni, *Bellas mariposas* (Palermo: Sellerio, 1996). Cate e Luna non sono le uniche figure femminili di rilievo: a parte la Signora Sias e Samantha, che contribuiscono a raccontare il degrado del quartiere delle due adolescenti, Atzeni traccia il profilo della madre di Cate, grande lavoratrice e modello di integrità per la giovane figlia. Racconta anche di Mandarinina, la sorella maggiore di Cate, ragazza madre e prostituta per necessità, della Signora Nioi, l'unica che non mostra segni di degrado nel quartiere disastroso, e della "coga", la strega, colei che risolve ogni situazione.

<sup>17</sup> Francesco Abate, *I delitti delle saline* (Torino: Einaudi, 2020); *Il complotto dei calafati* (Torino: Einaudi, 2022). Piergiorgio Pulixi, *L'isola delle anime* (Milano: Rizzoli, 2019). Mauro Puscetdu, *Eroina* (Nuoro: Il Maestrale, 2022).

narrativa del nord dell'isola. Per sua stessa ammissione, sebbene i suoi personaggi principali siano maschili, l'autore è maggiormente legato alle figure femminili;<sup>18</sup> queste, come sottolineato da Tania Baumann, in ogni romanzo di Mannuzzu sono legate in modo determinante alle crisi esistenziali dei protagonisti maschili.<sup>19</sup>

Nel nostro percorso narrativo si va piuttosto verso il centro dell'isola, ove s'incontra l'archetipo di colei che è considerata la donna sarda per eccellenza, ovvero quella barbaricina, portatrice di valori ancestrali e memore di tradizioni ostinatamente persistenti. Paola Sirigu, nel suo saggio *Il codice barbaricino*, sottolinea l'incontestabile importanza della donna in Barbagia e afferma che 'tutto ciò che viene dalla donna è tenuto in grande considerazione, perché alla donna spetta, non solo la cura della casa e dei figli, ma anche l'assunzione di compiti gravosi essendo il marito quasi sempre lontano da casa'.<sup>20</sup> La sua funzione fondamentale di pilastro di un'intera genia viene ribadito dalla studiosa, che la proclama custode del codice non scritto e depositaria di 'tutta la *balentìa* della sua gente'.<sup>21</sup>

Senza dubbio, tale ruolo ricoprono le figure narrate da Marcello Fois, in quanto colonne portanti della società nuorese, scenario privilegiato dello scrittore. Orgogliose e determinate, si affermano con personalità ben definite, avanzano a testa alta e si distinguono finanche come protagoniste di silenti vendette. Per quanto Fois riconosca in Salvatore Satta e Grazia Deledda i suoi

---

<sup>18</sup> Giuseppe Marci, Mauro Pala, 'Il viaggio come forma del mio racconto. Intervista a Salvatore Mannuzzu', in *NAE*, 1, 2000, pp. 21–23, p. 23.

<sup>19</sup> Baumann, p. 267. La studiosa, a riprova di questa sua affermazione, cita il romanzo *Alice* (Torino: Einaudi, 2001), dove 'le quattro figure femminili principali rappresentano diversi aspetti della crisi che coinvolge il protagonista Piero' (p. 267).

<sup>20</sup> Paola Sirigu, *Il codice barbaricino* (Cagliari: Editore La Riflessione, 2007), p. 81.

<sup>21</sup> Sirigu, p. 82.

principali modelli letterari,<sup>22</sup> le sue donne non coincidono con i profili tracciati dagli illustri predecessori, tranne che per la fierezza e la pertinacia. Difatti, le sue protagoniste femminili hanno un ruolo proattivo nelle sue storie, difficilmente sono “rarefatte”: si pensi, ad esempio, alla madre e alla moglie di Bustianu nella trilogia formata da *Sempre caro*, *Sangue dal cielo* e *L'altro mondo*, o alla spietata Mariangela Mulas Marongiu, di *Dura madre*,<sup>23</sup> orchestratrice, nell'ombra, di un crudele regolamento di conti per un'offesa ricevuta decenni prima. Questa figura è emblematica di un evidente potere decisionale e di azione attribuito alle donne, caratteristica palese già nel suo primo lavoro, *Ferro recente*, nel quale una delle menti dei crimini narrati è proprio una donna, Maria.<sup>24</sup>

### **Le éminas di Salvatore Niffoi**

Anche l'autore al centro del presente saggio celebra la donna barbaricina, essendo lui stesso originario della Barbagia, per la precisione del paese di Orani. Salvatore Niffoi è innegabilmente uno dei più importanti autori contemporanei della letteratura isolana e il suo è un universo declinato in forma caleidoscopica, fino ad oggi, in venti romanzi,<sup>25</sup> abitato da una miriade di personaggi colorati e,

---

<sup>22</sup> Per comprendere il peso della scrittura di Grazia Deledda e di Salvatore Satta in quella di Marcello Fois, si leggano i capitoli che quest'ultimo ha loro dedicato in *In Sardegna non c'è il mare* (Bari: Laterza, 2008, pp. 80–93 e 93–99).

<sup>23</sup> Marcello Fois, *Sempre caro* (Nuoro: Il Maestrale, 1998); *Sangue dal cielo* (Milano: Il Maestrale-Frassinelli, 1999); *L'altro mondo* (Milano: Il Maestrale-Frassinelli, 2002); *Dura madre* (Torino: Einaudi, 2001). Per un'analisi approfondita della protagonista di quest'ultimo romanzo, si veda il capitolo ad essa dedicato da Tania Baumann in *Donna Isola* (pp. 321–345), così come il nostro saggio, precedentemente citato, ‘Le dure madri nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde’.

<sup>24</sup> Marcello Fois, *Ferro recente* (Bologna: Granata Press, 1992).

<sup>25</sup> Nell'ordine: *Il viaggio degli inganni* (Nuoro: Il Maestrale, 1999); *Il postino di Piracherfa* (Nuoro: Il Maestrale, 2000); *Cristolu* (Nuoro: Il Maestrale, 2001); *La sesta ora* (Nuoro: Il Maestrale, 2003); *La leggenda di Redenta Tiria* (Milano: Adelphi, 2005); *La vedova scalza* (Milano: Adelphi, 2006); *Ritorno a Baraule* (Milano: Adelphi, 2007); *L'ultimo inverno* (Milano: Adelphi, 2007); *Collodoro*

talvolta, surreali. Difatti, nelle sue pagine si succedono uomini e donne di ogni sorta, spesso solo di passaggio sulla scena, che costituiscono una folla significativa che anima le sue narrazioni corali. Il gran numero di storie e figure raccontate è dovuto al fatto che spesso, dietro l'apparenza della forma romanzo, si nasconde, in realtà, una raccolta di novelle: paradigmatico *Il venditore di metafore*, che vede protagonista Matoforu, un cantastorie che va di paese in paese a narrare di avvenimenti sfortunati, assurdi, ma spesso a lieto fine, che costituiscono la reale ossatura dell'opera;<sup>26</sup> alla stessa maniera, ne *Il sogno dello scorpione*, i due protagonisti, Taniella e Felle, nel bel mezzo di una catastrofe naturale dal gusto apocalittico, passano il tempo a consolarsi e a sfidarsi a suon di racconti, in un'atmosfera di boccacciana memoria, ma senza lo spirito beffardo o ridanciano dei giovani fiorentini che scappavano dalla peste.

I personaggi niffoiani sono marcati da poche peculiarità, che li rendono ben riconoscibili, ma talmente superficiali da trasformarsi spesso in macchiette: ne *Il cieco di Ortakos* si incontra Peppinu Maduneri, noto 'u lungone, 'un incrocio tra un toro e un cavallo, uno e novanta di statura per un quintale di muscoli e nervi';<sup>27</sup> ne *Il bastone dei miracoli* Bocciulina Grandula, 'una che faceva resuscitare i morti solo a occhiate';<sup>28</sup> ancora, ne *Il pane di Abele*, tziu Pirroccu de

---

(Milano: Adelphi, 2008); *Il pane di Abele* (Milano: Adelphi, 2008); *Il bastone dei miracoli* (Milano: Adelphi, 2010); *Il lago dei sogni* (Milano: Adelphi, 2011); *Il pastore nella rete* (Milano: Feltrinelli, 2012); *Pantumas* (Milano: Feltrinelli, 2012); *La quinta stagione è l'inferno* (Milano: Feltrinelli, 2014); *Il venditore di metafore* (Firenze: Giunti, 2017); *Il cieco di Ortakos* (Firenze: Giunti, 2019); *Le donne di Orolé* (Firenze: Giunti, 2020); *Il sogno dello scorpione* (Nuoro: Il Maestrale, 2021); *L'apostolo di Pietra* (Firenze: Giunti, 2022).

<sup>26</sup> 'Il personaggio di Matoforu è ispirato a un mio trisavolo, tziu Predu Costanza, che di professione costruiva carri da buoi e poi andava in giro a fare il *kontakontos*, lo faceva scegliendo bene le storie e le situazioni: quando c'era tristezza raccontava storie allegre e viceversa, quasi a controbilanciare il momento' (Roberto Sanna, 'Matoforu e i suoi racconti: "La Sardegna oltre i social"', ne *La Nuova Sardegna*, 3 agosto 2018).

<sup>27</sup> Niffoi, *Il cieco di Ortakos*, p. 73.

<sup>28</sup> Niffoi, *Il bastone dei miracoli*, p. 51.

Zennetta, che ‘era talmente avaro di gesti e di parole che a volte risparmiava anche sugli auguri e sulle condoglianze. Muoveva appena le labbra e pronunciava solo le ultime lettere: “... uri”, “... anze”’.<sup>29</sup> In definitiva, quella operata dall’autore barbaricino è una caratterizzazione a tinte forti, che, tuttavia, non permette alle sue creazioni, nella maggior parte dei casi, di uscire da un piano bidimensionale, poco approfondito.

Fatta questa necessaria premessa, non si possono relegare i personaggi dello scrittore oranese unicamente in una sfera stereotipizzata, poiché, aldilà delle comunità animate da figure che emergono solo grazie a difetti fisici o a pochi aneddoti e identificabili grazie a soprannomi piuttosto eloquenti, Niffoi è particolarmente generoso con alcune delle sue creature letterarie, dimostrando, nella pratica, l’ammirazione che porta in assoluto per le donne. Egli non perde occasione per esaltarle, che sia nei romanzi o nelle interviste, come in questo caso: ‘Credo davvero che le donne sappiano trasformare il male di vivere in speranza. È insito nella loro natura: chi dà la vita non può toglierla’.<sup>30</sup> Per lui si tratta di vestigia di altri tempi, non ‘donne-oggetto’, ma ‘donne con gli attributi’, come lui stesso sottolinea,<sup>31</sup> che in famiglia avevano il ruolo di moglie, marito, madre e padre. Egli considera le sue storie sempre al femminile,<sup>32</sup> anche perché le protagoniste sono modelli di vita, capaci di trasformare la disperazione in speranza e in rinnovamento.

Le donne di Niffoi, così come gli uomini, difficilmente si presentano sulla scena grazie a descrizioni approfondite della loro personalità o della loro morale, dato che, spesso, come si diceva in

---

<sup>29</sup> Niffoi, *Il pane di Abele*, p. 56.

<sup>30</sup> Matteo Fais, “‘Bisogna distaccarsi dal mondo per stare nel mondo, morire a sé stessi per rinascere attraverso la letteratura’: dalla quarantena dell’Isola sarda, Salvatore Niffoi dialoga col suo conterraneo Matteo Fais’, *Pangea.news*, 12 marzo 2020.

<sup>31</sup> Amalia Maria Amendola, *L’isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano* (Cagliari: CUEC, 2006), p. 240.

<sup>32</sup> Intervista a Salvatore Niffoi su *Il venditore di metafore*, tratta dal sito *Il posto delle parole* (2018).

apertura, i loro profili sono tracciati in maniera bozzettistica, caricaturale quasi. È su una base fisiognomica che l'autore invita i suoi lettori ad indagare gli animi dei personaggi, suggerendo un legame inscindibile tra apparenza e azione, principio sottolineato anche dal costante uso dei soprannomi, che fungono da riflettori su caratteristiche fisiche o morali: ad esempio, Itria *Panedda* Nilis de *Il lago dei sogni* era chiamata così per le carni dolci e morbide e, ne *La leggenda di Redenta Tiria*, Serafina *Vuddi Vuddi* (il cui vero cognome era Raspitta) prendeva il suo soprannome dalla professione di prostituta, dato che 'vuddi vuddi' indica, in sardo, il verbo 'bollire' e fa riferimento al bollire intimo e costante che la donna provava, più legato alla passione che al suo mestiere. Sull'aspetto degli antroponomi e dei soprannomi nei romanzi niffoiani, che vanno di pari passo con la rigogliosa creazione dei toponimi, Cristina Lavinio annota che 'garantiscono l'esibizione di un alto tasso di esotica sardità', ma 'sono in fondo irrilevanti per lo svolgersi delle vicende narrate ed è irrilevante capirne il significato letterale'.<sup>33</sup> Possiamo certo convenire con la studiosa, che sottolinea anche l'importanza della sonorità di tali denominazioni, sebbene, dal nostro punto di vista, queste siano comunque da considerarsi elementi fondamentali dei profili, spesso rapidissimi, che l'autore offre dei suoi personaggi.

La femminilità ritratta da Niffoi è selvaggia, legata ad umori, odori, carne e unghie; se si incontrano figure femminili delicate, queste sono ingurgitate dal dolore e dalla ferocia del mondo che le circonda. Si pensi a Pauledda, sorella di Cristolu, protagonista del romanzo omonimo: 'Qualcuno aveva abusato di lei e poi le aveva schiacciato la testa con un masso',<sup>34</sup> o a Sidora, una de *Le donne di Orolé*, presa a calci e pugni dal futuro marito, all'alba dei suoi 18

---

<sup>33</sup> Cristina Lavinio, 'Plurilinguismo nella narrativa in Sardegna: da negato o occultato a esibito ed esasperato', in *InVerbis*, 1 (Roma: Carocci Editore, 2014), pp. 131–146, qui p. 137.

<sup>34</sup> Niffoi, *Cristolu*, p. 116.

anni, tanto da perdere il figlio che aspettava in segreto.<sup>35</sup> Le pagine dello scrittore regalano focus continui su glutei generosi, seni abbondanti, genitali esposti senza vergogna o corpi consumati dalla vita e da lavori usuranti; si legga, a tal proposito, l'incipit di *Ritorno a Baraule*: 'La prima cosa che Carmine Pullana vide quando arrivò a Baraule fu una vecchia che salutava tutti quelli che passavano toccandosi i genitali imbrattati di argilla rossa'.<sup>36</sup> La sessualità non è mai una sfera di vissuto compiacente o edonistico, ma piuttosto un insieme di momenti di carnalità rubata o forzata, illeciti o violenti. Il sesso è un bisogno messo alla stregua del nutrirsi, del riposo o dell'andar di corpo, atti coi quali condivide l'urgenza e l'essenza animalesca.

Le rappresentanti femminili niffoiane rientrano in categorie ricorrenti, tra le quali: la *maghiargia* (la fattucchiera del paese), temuta e allo stesso tempo vilipesa; la zitella, vittima di un destino poco generoso in affetti e in bellezza; la bigotta, colei che decide di donare la sua vita alla preghiera per salvare i peccatori; la giovane bella, inconsapevole oggetto di amori disperati, causa di dissidi tra uomini;<sup>37</sup> la vecchia saggia, spesso nonna (*mannai*) di uno dei protagonisti, fonte di conforto e astuzie per un'esistenza di accettazione; la madre anaffettiva, arida di amore e comprensione per la prole, così come la madre in potenza, colei che non ha avuto il dono della procreazione e ne patisce le conseguenze, scontandole in solitudine. Proprio la maternità è uno dei perni narrativi fondamentali per Niffoi, poiché costituisce un travaglio dell'essere e del corpo, come mostrano in maniera esemplare le protagoniste de *L'ultimo inverno*, che, malgrado sforzi e tormenti infiniti, non riescono a creare la vita con l'ultimo uomo restato sulla terra. Tuttavia, se si

---

<sup>35</sup> 'Martine la prese per i capelli e le sbatté la testa al muro per diciotto volte. [...] Quando arrivò a diciotto e finì di contare le diede un calcio in pancia così forte che a Sidora mancò il respiro e svenne'. (Niffoi, *Le donne di Orolé*, pp. 89–90).

<sup>36</sup> Niffoi, *Ritorno a Baraule*, p. 11.

<sup>37</sup> Come succede per la già citata Sidora ne *Le donne di Orolé*, ma anche per Columba ne *Il pane di Abele*.



arriva al traguardo della gravidanza, raramente è dato largo spazio a dolcezza, senso di protezione o appagamento, poiché sovente sono ritratte genitrici private dei figli dal destino, dalla crudeltà dell'uomo, dalla sterilità dell'ambiente in cui vivono. Lo stesso parto è solo sporadicamente descritto come un momento di gioia o di realizzazione, perché spesso i dettagli cruenti riportati dall'autore distruggono quanto di magico può esserci nella nascita di un nuovo essere. Significativo uno dei fatti centrali del romanzo *Ritorno a Baraule*, dove vita e morte sono tutt'uno:

Quello di Biriola, l'autista dei postali, a Bertu l'aveva visto proprio mentre apriva la pancia a Sidora con la leppa per toglierle la creatura e buttarla lontano. Gliela strappò con una mano sola, così diceva, come si fa con le interiora dei capretti appena scannati. Disse anche di averlo sentito urlare e maledire: 'Vai in buon'ora, burdu maleittu!'.<sup>38</sup>

Nell'universo femminile niffoiano, una menzione speciale va fatta nei confronti delle prostitute, coloro che, nell'ottica dello scrittore, agiscono, sì, per il soddisfacimento di un bisogno primario, ma ricoprono anche un'importante funzione sociale, di consolazione per gli emarginati e di anestetico per i mali del mondo. A queste l'autore riserva uno sguardo attento e per nulla giudicante, riconoscendo loro il merito di saper donare sé stesse al prossimo.<sup>39</sup> Gli esempi narrativi, in tal senso, sono molti: da *Il sogno dello scorpione*, nel quale Itriedda Pedibrutta è lodata in quanto donna pronta a concedersi a chiunque (un po' come la Bocca di rosa deandreiana), a *L'ultimo inverno*, dove si legge che ciò che definisce Filò, oltre alla sua passione per i libri, è il suo essersi donata agli altri: 'è una vecchia bambina che prima tutti cercavano e che adesso cerca solo sé

---

<sup>38</sup> Niffoi, *Ritorno a Baraule*, pp. 34–35.

<sup>39</sup> In questo, Niffoi si allinea alla narrazione che Fabrizio De André, suo amico, tra l'altro, ha dedicato a tali figure. L'artista genovese, infatti, ha cantato spesso le prostitute, in cui ha riposto 'tutta la sua amorevole comprensione, senza mai giudicare' (Silvia Sanna, *Fabrizio De André - Storie, memorie ed echi letterari* (Monte Porzio Catone (RM): Effepi Libri, 2009), pp. 42–43).

stessa'.<sup>40</sup> Da Galdina, compagna di solitudine di Melampu, ne *Il postino di Piracherfa*, che si concede di preferenza a tutti coloro che hanno riposto male il proprio amore (sposati insoddisfatti e separati), alla già menzionata Serafina Vuddi Vuddi, ne *La leggenda di Redenta Tira*, una delle anime salvate in extremis dalla protagonista, che, spinta alla prostituzione da ripetuti abusi, dopo anni di professione, sposa un uomo buono, benestante, ma deforme. Da Tzia Certina, 'puttana girandola e capricciosa' in *Cristolu*,<sup>41</sup> a Tonella Vitussi, ne *L'apostolo di Pietra*, una 'vedova, che si campava allevando maiali nei boschi e ospitando nel suo letto sconosciuti a pagamento',<sup>42</sup> passando per Colovredda in *Collodoro*, che vede la sua professione svelata a chiare lettere alla comunità di Oropische, per colpa di invettive scritte sulle pareti esterne della parrocchia: 'Dionisu, Basiliu e Colovredda, juchen s'anima nighedda!'.<sup>43</sup>

Nella produzione dello scrittore sardo, maschile e femminile si toccano, si intrecciano, ma restano ben distinti l'uno dall'altro, poiché caratterizzati da impronte ben precise, che si perpetuano di romanzo in romanzo quasi come una maledizione: se gli uomini centrali nelle sue storie sono "malfatati", ovvero vittime di un destino avverso e incapaci di opporvisi, le donne fulcro di altri racconti sono dotate di salda determinazione e ferrea forza d'animo e vanno verso il loro destino a testa alta, tanto che, se anche partono come malfatate, si battono per migliorare il proprio stato. Con successo. Niffoi non è certo il primo a sottolineare l'imprescindibile divario esistente tra donne e uomini sardi. Già Giuseppe Dessì, in un'intervista radiofonica del 1949, affermava quanto segue:

In Sardegna la società è formata da due parti che legano male, come una medaglia fusa in due metalli diversi. Se noi consideriamo la vita di un qualunque villaggio sardo – la vita di tutti i giorni, in tutti i suoi aspetti – noi vediamo che esiste una differenza profonda tra la vita degli uomini e quella della donna; tra la concezione

---

<sup>40</sup> Niffoi, *L'ultimo inverno*, p. 18.

<sup>41</sup> Niffoi, *Cristolu*, p. 80.

<sup>42</sup> Niffoi, *L'apostolo di Pietra*, p. 146.

<sup>43</sup> 'Dionisu, Basiliu e Colovredda, hanno l'anima nera!' (Niffoi, *Collodoro*, p. 192).

del tempo che ha l'uomo e quella che ha la donna. E vediamo che tutto ciò che dipende dalla donna funziona, mentre tutto ciò che dipende dall'uomo funziona male.<sup>44</sup>

‘Tutto ciò che dipende dalla donna funziona, mentre tutto ciò che dipende dall'uomo funziona male’: figure proattive da una parte, malfatati dall'altra, quindi.

Le protagoniste di Niffoi sono cesellate con cura e rappresentano spesso l'essere controcorrente, precipuamente per il rapporto con le loro comunità, da cui si demarcano per l'indipendenza di scelta, sovversive rispetto alle regole non scritte tramandate dai genitori ai figli. Tale forma di eversione è un elemento positivo che non porta alla loro perdizione, bensì alla redenzione: questa è la differenza più rilevante rispetto ai personaggi maschili, che invece sono condannati ad una vita di sofferenza se solo provano ad allontanarsi dalla normalità della propria comunità. Ne è prova la vicenda di Bachis Voettone, de *La sesta ora*, che, per aver preferito la professione di stilista rispetto a quella di suo padre, pastore, divergendo così dai valori della sua educazione, vedrà nel suicidio l'unica via di fuga dalla sorte maledetta che lo perseguita. O si pensi, ancora, al destino tragico che condanna al manicomio criminale Melampu, protagonista de *Il postino di Piracherfa*, che dopo una vita di dileggi a causa della sua stazza, cerca di sfuggire alla solitudine rubando l'identità del suo amico Mitrio e intrattenendo, a suo nome, una ricca corrispondenza epistolare con persone lontane e sconosciute. Tuttavia, il tentativo di migliorare la propria vita fallisce miseramente a causa di una serie di delitti in cui viene coinvolto e che lo confinano a vita, come si è detto, in un ospedale psichiatrico.

### **Le donne ribelli nella produzione niffoiana**

Le donne su cui verterà il presente studio si distinguono, come già sottolineato, per un modo di essere eclatante o discordante con

---

<sup>44</sup> Giuseppe Dessì, *La donna sarda*, conversazione alla radio trascritta e pubblicata da Rai-Eri, 1949.

l'ambiente in cui si muovono. Per comprendere meglio la loro particolarità, è necessario, prima di tutto, comprendere quali siano le consuetudini o le norme collettive descritte dall'autore per ogni luogo teatro delle storie. Per quanto le sue narrazioni spazino da un paesino all'altro, ciascuno con un nome inventato, che ritraccia, tuttavia, una precisa geografia nell'isola, le peculiarità caratterizzanti gli ambienti sono sostanzialmente le stesse: comunità chiuse, come quella di Crapiles, de *Il pane di Abele*, 'che era un'isola nell'isola e, da sempre, navigava in un mare chiuso, simile a un grosso lavamano senza vie d'uscita';<sup>45</sup> realtà che vedono ripetersi, di generazione in generazione, dinamiche sociali immutabili, chiuse in caste per cui, chi nasce in una famiglia di pastori, difficilmente potrà affrancarsi dal medesimo destino di chi l'ha preceduto. Il fatalismo è una delle linee direttive di queste società, giacché è un inutile sforzo ribellarsi al proprio fato, pena sciagure e morte.<sup>46</sup> Quest'ultima è la vera padrona degli spiriti, ineluttabile e onnipresente, tanto che fin dalla tenera età i bambini la toccano con mano. La religione non è un'ancora nella tempesta, ma uno spauracchio per chi, facendo prova di intraprendenza o, semplicemente, di presunzione, osa opporsi alle leggi non scritte: significativo uno degli insegnamenti di nonno Bantine a Niné, voce narrante de *Il viaggio degli inganni*, romanzo a fondo autobiografico, che, con la saggezza dettata da età ed esperienza, affermava che 'chie brùllata chin su murtu e chin su santu accàttata petzi dolore e piantu!'.<sup>47</sup>

Le donne, in tali contesti, hanno dei ruoli ben precisi, ovvero, innanzitutto, mogli e madri, dedite alla cura della casa e della famiglia, seppur, come si è visto, sulla scena appaiano anche donne solitarie (la fattucchiera, la prostituta, la bigotta, la vecchia saggia, ma anche la maestra e la vedova), spesso emarginate, ma per lo più

---

<sup>45</sup> Niffoi, *Il pane di Abele*, p. 26.

<sup>46</sup> Emblematico, in tal senso, il già citato Bachis Voettone de *La sesta ora*.

<sup>47</sup> Niffoi, *Il viaggio degli inganni*, p. 114: 'Chi scherza con il morto e con il santo trova solo dolore e pianto' (traduzione nostra).

tollerate per la loro funzione sociale (come nel caso della *maghiargia* o della *bagassa*).

Come già anticipato, i personaggi femminili fulcro del presente studio sono ribelli proprio perché non riconoscono l'ineluttabilità delle norme ancestrali di ogni paese illustrato: Redenta Tiria (*La leggenda di Redenta Tiria*) è una figura salvifica nella comunità disperata di Abacrastra; Mintonia (*La vedova scalza*), oltre ad essere una vedova determinata a compiere la sua vendetta per la morte del marito, è un'autodidatta che studia malgrado l'opposizione dei suoi compaesani; le eroine de *L'ultimo inverno* mostrano di avere un piano di rinascita contro ogni avversità, fosse anche l'apocalisse. Ancora, Itria Panedda, personaggio centrale de *Il lago dei sogni*, sceglie la *rêverie* in una realtà in cui l'apatia e la piattezza del quotidiano hanno inesorabilmente ucciso l'attività onirica. Per finire, Sidora, de *Le donne di Orolé*, si farà portatrice di un'insurrezione, funesta, contro le norme sacre del vivere civile.

Analizziamo la particolarità di ciascuna di loro e partiamo da uno dei personaggi più rilevanti scaturiti dalla penna di Niffoi: di Redenta Tiria è esaltata l'essenza ribelle rispetto al paese di Abacrastra, definito in apertura del romanzo come 'il paese delle cinghie', dove 'di vecchiaia non muore mai nessuno, l'agonia non ha fottuto mai un cristiano';<sup>48</sup> in un contesto come questo, in cui tutti gli abitanti, presto o tardi, cedono al richiamo della Voce e si uccidono, Redenta, *nomen omen*,<sup>49</sup> è la portatrice della luce, poiché interrompe la serie di suicidi e regala un respiro più ampio al paese. La struttura stessa del romanzo sottolinea la rivoluzione da lei provocata ad Abacrastra: è infatti diviso in due parti, 'Il paese delle cinghie' e

---

<sup>48</sup> Niffoi, *La leggenda di Redenta Tiria*, p. 15.

<sup>49</sup> Antonietta Dettori analizza il significato del nome scelto, concludendo che indica 'una laica Redentrice che affranca dalle scelte di morte e dalla disperazione che le accompagna' (da 'Dalla *tiria* alla cicoria. Onomastica e fitonimia nell'opera *La leggenda di Redenta Tiria* di Salvatore Niffoi', ne *Il Nome nel testo*, IX, Atti dell'XI Convegno internazionale di O&L (Pisa: Edizioni ETS, 2007), pp. 167–188, qui p. 170).

‘Della vita ritrovata e di altre storie’, e lo spartiacque è rappresentato proprio dall’arrivo sulla scena di Redenta, cieca, scalza e coi capelli sciolti, elemento questo che, anticamente, indicava lascivia o pazzia e che, qui, è segno di un’atipica comunione con la natura. Rivoluzionario è sicuramente il suo altruismo, che si traduce in dono di serenità agli abitanti a cui va incontro e a cui regala segni tangibili della sua presenza, a mo’ di reliquie: ciocche di capelli, piantine di oleastro, petali di fiori, garofani. L’empatia è il fondamento stesso del suo essere, laddove l’individualismo di un paese, che ha ormai poco della comunità in senso stretto, impone la logica sempre più schiacciante dell’opportunismo e dell’isolamento. Redenta si ribella, dunque, contro la normalità di Abacrastra, evidenziando, alla fine del romanzo, mentre dialoga con Battista Graminzone, l’io narrante che trascrive le tristi storie dei suoi compaesani vivi e morti, come la sua stessa essenza sia una missione divina: ‘Nel tuo libro scrivi che tutti possono salvarsi, perché Redenta Tiria è scesa su questa terra per tagliare la lingua alla Voce, per scacciare i ladri di anime’.<sup>50</sup>

La sua rivoluzione è, allora, universale, poiché si oppone all’etica del dolore che invade l’intera produzione niffoiana;<sup>51</sup> la sua è una forza morale di estrema compassione, legata alla sua natura santa, mentre quella che distingue Mintonia, de *La vedova scalza*, è una forza tutta terrena, frutto di una viscerale determinazione. È lo stesso Niffoi a definirla come ragazza ‘deleddiana’, che ‘si è fatta donna con la cultura e la sofferenza’,<sup>52</sup> sottolineando come, da vittima, ella si ribelli alla famiglia, allo Stato e finanche al Fascismo: sposa di Micheddu, ragazzo non gradito alla sua famiglia per le sue malefatte, dopo esserne diventata la giovane vedova, progetta e realizza l’omicidio dell’uomo, un brigadiere, che le ha portato via

---

<sup>50</sup> Niffoi, *La leggenda di Redenta Tiria*, p. 161.

<sup>51</sup> Per approfondire lo studio di questa figura, si rimanda al saggio: Laura Nieddu, ‘*La leggenda di Redenta Tiria: la santità come stranezza*’, in *Curieux Personnages*, a cura di Agnès Morini (Saint-Etienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010), pp. 367–382.

<sup>52</sup> Amendola, p. 244.

l'amore della sua vita, atto perfettamente coerente con le regole del suo paese, Taculè, dove 'gli sgarri vengono restituiti sempre con gli interessi e un morto ammazzato senza motivo se ne porta subito altri appresso'.<sup>53</sup> Se, quindi, da una parte, sposando Micheddu, Mintonia appare ribelle rispetto alla volontà dei genitori, d'altro lato, perpetrando la sua truce vendetta, segue le norme del codice d'onore vigente in Barbagia.<sup>54</sup> A ben vedere, però, Mintonia appare come eversiva anche in questo aspetto: difatti, agendo in prima persona per vendicare la morte del marito, va contro tali regole non scritte, poiché, come esposto da Paola Sirigu, 'la partecipazione di questa (la donna, *ndr*) alle dinamiche del codice barbaricino non deve essere intesa nel senso di un aiuto materiale, quanto piuttosto come un complesso comportamento che, sotto il profilo psicologico, contribuisce a mantenere vivo il desiderio di vendetta'.<sup>55</sup>

Ciò detto, la sua rivolta, dal nostro punto di vista, non è basata su tale vendetta, bensì su un altro piano, quello della formazione personale, giacché Mintonia si oppone al principio che vedeva, nel contesto della Sardegna tra due guerre, la donna destinata all'ignoranza. Decide di affrancarsi dalla sua condizione di analfabetismo frequentando, contro la volontà materna, il maestro Ramiro, che le insegna a scrivere e leggere e la guida verso l'espressione di sé stessa. Questa scelta le procura le critiche della comunità, che non perdona chi cerca di migliorare la propria situazione:

---

<sup>53</sup> Niffoi, *La vedova scalza*, p. 15.

<sup>54</sup> Si fa, qui, riferimento a quel particolare codice di leggi non scritto seguito da banditi e uomini d'onore del centro Sardegna, codice esposto da Antonio Pigliaru nel suo *La vendetta barbaricina come ordinamento* (Milano: Giuffrè, 1959). In tale sistema di regole, la donna ha un ruolo ben preciso, quello di perpetuare la memoria del torto subito e di portare avanti la logica della vendetta; a tal proposito, si veda anche Maria Pitzalis Acciari, *In nome della madre: Ipotesi sul matriarcato barbaricino* (Milano: Feltrinelli, 1978).

<sup>55</sup> Sirigu, p. 81.

Ma dove mai si era vista, una bambina figlia di contadini alla giornata poveros in canna e miserreddos che pretendeva di saper leggere e scrivere bene? ‘Pure quella studente!’ dicevano le malelingue invidiose. ‘Già finisce che vorrà farsi a dottora!... Bel machighine le ha preso!’.<sup>56</sup>

Nel suo racconto memorialistico, Mintonia celebra l’importanza dei suoi maestri, nonché la necessità di affidare il proprio destino ai libri:

Senza di loro non avrei mai potuto scrivere questa storia; mi sarei tenuta dentro la disperazione come un tumore maligno. [...] Io ridevo di gioia ogni volta che riuscivo a scrivere e pronunciare bene una parola in italiano, disubbidendo alla norma familiare e paesana che voleva si parlasse il dialetto. [...] Io, grazie a mastru Ramiro e tziu Imbecce, sono diventata ricca almeno a metà, perché ho scoperto i libri.<sup>57</sup>

In fin dei conti, la bilancia tra conformismo e opposizione alla sua comunità pende effettivamente verso l’eversione grazie al valore dell’apprendimento, che, come si è detto, incarnato da una donna, si traduce in un elemento stonato rispetto all’ambiente in cui Mintonia si muove. Seppur contrastata anche in questa sua scelta, la protagonista de *La vedova scalza* brilla di consapevole fierezza e di indubbia indipendenza, tanto da emigrare da sola in Argentina, ulteriore aspetto della sua storia personale che marca profondamente la sua diversità rispetto ad altre figure femminili, marginali, del romanzo, che invece non sono mai uscite da Taculè.

Da una storia salvifica sul piano personale si passa ad una che prevede la salvezza dell’intero genere umano. *L’ultimo inverno* narra, infatti, di cinque novelle *Eve* (Filò la puttana, Nina la melonaia, Marta la perpetua, Frisia, la giovane figlia della biscottaia, Esdra la sapientona) alla ricerca di un Adamo con cui ripopolare la terra, dopo vari cataclismi apocalittici. Adamo/Criccheddu, unico uomo di cui si trova traccia, morto risuscitato proprio dalle cinque superstiti femminili, si rivelerà essere un tale ‘malfatatato’ da distruggere, con

---

<sup>56</sup> Niffoi, *La vedova scalza*, p. 43.

<sup>57</sup> Niffoi, *La vedova scalza*, pp. 43–44.



la propria infertilità e un'estrema grettezza d'animo, ogni sforzo di rinascita delle donne.

Dalla viva voce della radio, le notizie parlano di milioni di vittime e di un numero incalcolabile di dispersi; la disperazione si impadronisce degli abitanti della terra, tanto che 'chi non si era aperto come una melagrana per l'arsura, si era impiccato a qualche caprifico o era caduto per strada imprecaando contro i gatti neri e le donne sterili'.<sup>58</sup> L'essenza controcorrente delle protagoniste non è da intendersi, qui, limitata alla realtà del loro paesino, Pirocha, quanto piuttosto in confronto a tutto il resto dell'umanità, poiché non cedono alla rassegnazione, sentimento ormai diffuso in ogni dove. La rivoluzione delle cinque prescelte per la sopravvivenza del genere umano risiede non soltanto nella non accettazione della fine del mondo, ma anche nella volontà di costruire una comunità con nuovi valori, una civiltà ideale che dia finalmente spazio di libera espressione alle protagoniste. Rifugiatesi in un monastero, ripartono da basi semplici, in un ritmo di vita che segue la regola benedettina dell'*ora et labora*: 'I momenti del lavoro e del desinare erano importanti quanto quello della preghiera, perché potevano parlarsi e confidarsi. Lo facevano ignorando i pianti e i rimorsi. Un gioco tutto sul buono, un suonare melodie da mane a sera'.<sup>59</sup> Ciascuna ha un compito da svolgere, dalla coltivazione al mantenimento dell'ordine nelle stanze, dalla cucina alla cura del corpo, senza dimenticare il nutrimento dello spirito, di cui si incarica Filò, eletta a sacerdotessa del sapere e custode dello scibile umano in quanto responsabile della biblioteca. Proprio a lei, ex prostituta e profonda conoscitrice della natura dell'Uomo, viene concesso il privilegio di assistere, unica sopravvissuta, agli ultimi sospiri del mondo conosciuto.<sup>60</sup> In questa

---

<sup>58</sup> Niffoi, *L'ultimo inverno*, p. 31.

<sup>59</sup> Niffoi, *L'ultimo inverno*, p. 114.

<sup>60</sup> Per un approccio più dettagliato a quest'opera, si rimanda allo studio: Laura Nieddu, 'Eva, Evae. Salvatrici in potenza e poteri femminili ne *L'ultimo inverno* di Salvatore Niffoi' (in *Donne nel Mediterraneo. Dinamiche di potere*, a cura di

scelta narrativa risiede la conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, della stima che l'autore nutre nei confronti delle donne, le sole in grado di non arrendersi di fronte all'apocalisse, così come di riconoscere, attraverso lo sguardo di Filò, la benedizione della fine, che porterà a un nuovo principio:

Ohi che pace coro meu! Questa non è una catastrofe, è la cosa più bella che io abbia mai visto in vita mia. Altro che misericordia e promesse, questo è il paradiso vero, la fine nel silenzio bianco che avvolgerà tutto per sempre.<sup>61</sup>

Altro personaggio che lega ai libri la propria salvezza è Itria Panedda Nilis, centrale ne *Il lago dei sogni*, giovane e bella vedova, che è l'unica capace di riprendere a sognare a Melagravida, a differenza dei suoi compaesani, che hanno smarrito totalmente la dimensione onirica:

Al mio paese per tanto tempo si è smesso di vijonare, perché i sogni scapparono via un giorno in cui la terra iniziò a tremare sotto i piedi scalzi dei bambini che giocavano per strada [...] Dopo quel balla balla [...] le visioni notturne si erano perse, come creature smarrite nel bosco che piangono in cerca di qualcuno e non trovano nessuno. I sogni perduti degli abitanti di Melagravida da allora sono diventati bestie mutilate, burdos maleittos.<sup>62</sup>

Il romanzo ha due linee narrative principali: nella prima si assiste all'amore sfortunato di Itria e Martine il capraro e all'assassinio di quest'ultimo, nella seconda si segue la vita ritirata della giovane donna, dedita alla raccolta e alla lettura di un ingente numero di testi letterari, che custodisce assieme al figlio, anch'egli chiamato Martine, in onore del padre, nella sua casa situata fuori da Melagravida, vicino al lago di Locorio. La loro esistenza viene stravolta dall'arrivo di forestieri, estranei per eccellenza, essendo essi

---

Marco Marino e Giovanni Spani (Lanciano: Casa Editrice Carabba, 2018), pp. 111–120).

<sup>61</sup> Niffoi, *L'ultimo inverno*, p. 202.

<sup>62</sup> Niffoi, *Il lago dei sogni*, pp. 13–14.

degli extraterrestri, recatisi espressamente da Itria per chiedere l'aiuto dei due 'che ai libri e alla scrittura avevano consacrato la vita intera'.<sup>63</sup> Nel loro pianeta, in seguito alla digitalizzazione di tutto il sapere e alla distruzione di questo, gli abitanti sono 'orfani, senza storie, né libri né parole':<sup>64</sup> solo il lavoro appassionato e certosino di Itria può salvarli dal baratro e permettere loro di ritrovare il piacere della lettura e il gusto della scrittura.<sup>65</sup> Dunque, oltre al potere dei sogni, il vero valore aggiunto di Itria è la sua ricca biblioteca, che ha costruito pezzo per pezzo lottando contro i pregiudizi che la volevano confinata nell'ignoranza (un po' com'era successo a Mintonia) e seguendo i consigli del bibliotecario-becchino, grazie al quale capisce che 'una femmina di poca cultura, anche se di sentimenti forti, è molta carne e poca femmina'.<sup>66</sup> Questo principio, che fa suo, la mette direttamente in contrapposizione con il suo paese:

'A Melagravida si può vivere anche senza la cultura, che quella è cosa che tanto non si mangia e non serve a letto!', dicevano ridendo. [...] In nome delle femmine parlava Genesisia Culivritta, la più esperta di cose di vigna e di mondo: 'In bidda nostra bastano sa domo, su maridu e su baule pro andare a su chelu o a s'inferru!'.<sup>67</sup>

L'importanza della sua scelta controcorrente, come si è visto, si afferma negli ultimi capitoli del romanzo, in cui assistiamo all'imprevedibile intrusione dell'ultramodernità con l'arrivo degli extraterrestri, in seguito al quale Itria appare come una vestale del sapere umano, vilipesa da chi la circonda, esaltata da esseri superiori.

Per concludere, si può evidenziare come non sempre le ribellioni siano positive e come il romanzo *Le donne di Orolé* ne sia

---

<sup>63</sup> Niffoi, *Il lago dei sogni*, p. 144.

<sup>64</sup> Niffoi, *Il lago dei sogni*, p. 145.

<sup>65</sup> Per questo suo ruolo, Maria Luisa Agnese definisce Itria come 'una nuova eroina femminile' (Maria Luisa Agnese, 'Niffoi accusa la letteratura juke box', ne *Il Corriere della Sera*, 3 marzo 2011).

<sup>66</sup> Niffoi, *Il lago dei sogni*, p. 66.

<sup>67</sup> Niffoi, *Il lago dei sogni*, p. 122. 'Nel nostro paese bastano la casa, il marito e la cassa per andare in cielo o all'inferno' (traduzione nostra).

la prova. L'opera è divisa in due parti, ciascuna delle quali dedicata a una delle protagoniste, le quali hanno in comune solo l'esser nate e vissute nello stesso paesino, Orolé, appunto. La prima, Isoppa, è figlia delle logiche su cui si fonda la sua collettività: non ha studiato, ma, in quanto donna, sa tutto di cucina, viene da una famiglia di grandi proprietari terrieri, che in realtà sono ladri di bestiame e implicati in vari crimini e in una faida sanguinosa, e apprende sin da giovane il valore negoziabile delle vite umane. È come se Isoppa avesse un ruolo marginale nella sua stessa esistenza, fatto sottolineato anche da una frase, di sattia memoria, a lei rivolta da una sua compaesana: 'Cussa trojedda este in su mundu ca v'ata locu!'.<sup>68</sup> Seppur cresciuta nel benessere materiale, è spettatrice già in tenera età di efferatezza e illegalità e, appena adulta, sposa un losco personaggio, in linea con le attività familiari, rimanendo presto vedova e perdendo anche cinque dei suoi sei figli per una vendetta. Solo in vecchiaia riconoscerà di aver piegato la testa ad una sorte predestinata e di non aver nemmeno provato a cambiare le cose, dato che non ha mai imparato a scrivere né a leggere. Quest'ultima presa di coscienza è una conferma della forza rivoluzionaria di alcune protagoniste niffoiane precedentemente descritte, in particolare Mintonia e Itria, che proprio grazie ai libri hanno trovato una scappatoia dal destino che era stato loro assegnato alla nascita. Isoppa segue, dunque, impotente, la strada che è stata tracciata per lei dal suo ambiente e dagli eventi che si susseguono nella sua vita, un po' come sembrerebbe fare, di primo acchito, anche l'altra protagonista del romanzo, Sidora Puntera. Descritta come una giovane bella e dotata a livello artistico, tanto che viene chiamata *sa pittura* ('la pittrice'), è una ragazza che vorrebbe viaggiare e vedere il mondo, ma che rimane incatenata al suo paese dalla volontà dell'uomo che poi sposerà e che la minaccia di morte per il solo pensiero di voler partire: 'Tu sei mia e non vai da nessuna parte! La prossima volta che

---

<sup>68</sup> Niffoi, *Le donne di Orolé*, p. 21. Questa è una trasposizione in sardo della famosa frase rivolta a donna Vincenza, tratta da *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta: 'Tu stai al mondo soltanto perché c'è posto' (p. 33).

ti sento nominare un posto che non sia Orolé ti butto qua sotto in pasto ai maiali!'.<sup>69</sup> Malgrado le violenze ripetute a suo carico, Sidora resta fedele fino alla morte al suo Martine, benché egli la condanni ad una vita da sopraffatta; il secondo matrimonio, quello con Bore Crapittu, sebbene si annunci migliore, data l'adorazione del coniuge nei suoi confronti, si rivela essere un contratto di convivenza senza spontaneità né sorprese, tanto che 'alla fine Sidora Puntera se ne fece una ragione e si arrese a quella che le sembrava essere il destino di tutte le donne di Orolé, fare, subire, mentire'.<sup>70</sup> Tale assioma costituisce una prigione per lei, che aveva sempre immaginato l'amore 'come una mariposa che ogni giorno assaggiava gusti diversi',<sup>71</sup> ricco di emozioni diverse, eccitanti e crudeli, esattamente ciò che le avevano offerto le sue prime tormentate nozze.

Perché, allora, si può parlare di ribellione rispetto alla storia di Sidora? Perché quando scopre che l'artefice della morte di Martine è proprio Bore, non accetta di essere vittima di un'esistenza disperata e diventa attrice del proprio destino. Come Medea, decide di punire il suo secondo marito nella peggiore maniera possibile: 'Sidora Puntera tagliò il cordone ombelicale e non diede alla creatura neanche il tempo di piangere. Fece quello che nessuna madre al mondo deve fare, perché le madri la vita devono darla, non toglierla'.<sup>72</sup> La sua è un'eversione funesta, che va contro le leggi stesse della natura, che vogliono la figura materna protettiva, amorevole e sacrificabile per il bene dei figli, figli che, invece, lei truccida senza pietà davanti agli occhi atterriti del coniuge. Malgrado l'efferatezza degli infanticidi descritti, Niffoi non condanna Sidora, anzi, quasi la giustifica, poiché, in una forma di cinico determinismo, spiega che il luogo in cui la donna è nata ne ha costituito il carattere, le scelte, l'epilogo:

---

<sup>69</sup> Niffoi, *Le donne di Orolé*, p. 123.

<sup>70</sup> Niffoi, *Le donne di Orolé*, p. 137.

<sup>71</sup> Niffoi, *Le donne di Orolé*, p. 137.

<sup>72</sup> Niffoi, *Le donne di Orolé*, p. 150.

Lei era nata nel posto sbagliato, dove le eclissi del dolore erano scandite dal ritmo delle stagioni. E forse quello era sempre stato il suo unico desiderio, nascere altrove, di fronte al mare, dove la gente costruiva barche per navigare e mongolfiere per volare incontro al sole. A Orolé invece si veniva al mondo malati di tristura e rabbia, e se qualcuno nasceva con le ali, c'era sempre chi gliel'e spuntava a fucilate o a colpi di coltello.<sup>73</sup>

Questa panoramica sulla produzione di Salvatore Niffoi permette di avvalorare le sue stesse parole, quando afferma che 'in Sardegna da sempre regna il matriarcato, il simbolo stesso della Sardegna è la madre terra, la fertilità, la potenza femminile orgogliosa e dominante, e sono proprio questi i caratteri che ho cercato di raccontare nei miei libri, da *Redenta Tiria* a *La vedova scalza*'.<sup>74</sup> Niffoi celebra le donne forti e, leggendo i suoi romanzi, una cosa è chiara: la forza al femminile non coincide quasi mai con la violenza o l'arroganza, bensì con la volontà di cambiare, evolvere, migliorare, per realizzare quella che potremmo definire una pacifica insurrezione.

## **Biografia**

**Laura Nieddu** (1979) vive e lavora a Lione dal 2004 e insegna lingua e cultura italiane presso l'Université Lumière Lyon 2. Dal 2012 è dottoressa in Letteratura italiana contemporanea, con una tesi sul fenomeno della *nouvelle vague sarda*. Lungo la sua carriera di ricercatrice, ha effettuato principalmente studi sulle opere di autori sardi contemporanei, come Marcello Fois, Salvatore Niffoi, Giulio Angioni o Milena Agus, con un'attenzione particolare agli aspetti linguistici e identitari delle loro opere. Si occupa anche di didattica delle lingue (principalmente in riferimento all'italiano e all'intercomprensione in lingue romanze), nonché di canzone italiana, di rappresentazione cinematografica della società contemporanea e di studi di genere, nell'ambito dei quali ha, tra

---

<sup>73</sup> Niffoi, *Le donne di Orolé*, p. 154.

<sup>74</sup> Maria Novella De Luca, 'Qui le donne comandano che offesa quella sentenza', ne *La Repubblica*, 12 ottobre 2007.

l'altro, curato la pubblicazione del volume “*Meretrici sumptuose*”, *sante, venturiere e cortigiane. Studi sulla rappresentazione della prostituzione dal Medioevo all'età contemporanea* (Casa editrice LIT, 2019).

## **Bibliografia**

- ‘Salvatore Niffoi, *Il venditore di metafore*’, intervista ne *Il posto delle parole* (2018): <https://www.spreaker.com/user/il-posto-delle-parole/salvatore-niffoi-il-venditore-di-metafor> [consultato in data 18 luglio 2022].
- Abate, Francesco, *I delitti delle saline* (Torino: Einaudi, 2020).
- \_\_\_\_\_, *Il complotto dei calafati* (Torino: Einaudi, 2022).
- Acciaro Pitzalis, Maria, *In nome della madre: Ipotesi sul matriarcato barbaricino* (Milano: Feltrinelli, 1978).
- Agus, Milena, *Mentre dorme il pescecane* (Roma: Nottetempo, 2005).
- \_\_\_\_\_, *La contessa di ricotta* (Roma: Nottetempo, 2010).
- \_\_\_\_\_, *Terre promesse* (Roma: Nottetempo, 2017).
- \_\_\_\_\_, *Un tempo gentile* (Roma: Nottetempo, 2020).
- Agnese, Maria Luisa, ‘Niffoi accusa la letteratura juke box’, ne *Il Corriere della Sera*, 3 marzo 2011.
- Amendola, Amalia Maria, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano* (Cagliari: CUEC, 2006).
- Atzeni, Sergio, *Bellas mariposas* (Palermo: Sellerio, 1996).
- Baumann, Tania, *Donna Isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento* (Cagliari: CUEC, 2008).
- De Luca, Maria Novella, ‘Qui le donne comandano, che offesa quella sentenza’, ne *La Repubblica*, 12 ottobre 2007.
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/12/qui-le-donne-comandano-che-offesa-quella.html> [consultato in data 18 luglio 2022].
- Deledda, Grazia, *Tradizioni popolari di Sardegna* (Roma: Newton Compton Editori, 1996).

- Dessi, Giuseppe, *La donna sarda*, conversazione alla radio pubblicata da Rai-Eri, 1949  
 <<http://www.xedizioni.it/la-donna-sarda-giuseppe-dessi/> [consultato in data 18 luglio 2022].
- Dettori, Antonietta, ‘Dalla *tiria* alla cicoria. Onomastica e fitonimia nell’opera *La leggenda di Redenta Tiria* di Salvatore Niffoi’, ne *Il Nome nel testo, IX, Atti dell’XI Convegno internazionale di O&L* (Pisa: Edizioni ETS, 2007), 167–188.
- Fais, Matteo, “‘Bisogna distaccarsi dal mondo per stare nel mondo, morire a sé stessi per rinascere attraverso la letteratura’: dalla quarantena dell’Isola sarda, Salvatore Niffoi dialoga col suo conterraneo Matteo Fais’, in *Pangea.news*, 12 marzo 2020  
<https://www.pangea.news/salvatore-niffoi-intervista-fais/#:~:text=Bisogna%20distaccarsi%20dal%20mondo%20per%20stare%20nel%20mondo%2C%20o%20meglio,pezzetto%20di%20paradiso%20se%20esiste> [consultato in data 18 luglio 2022].
- Fois, Marcello, *Ferro recente* (Bologna: Granata Press, 1992).  
 \_\_\_\_\_, *Sempre caro* (Nuoro: Il Maestrale, 1998).  
 \_\_\_\_\_, *Sangue dal cielo* (Milano: Il Maestrale-Frassinelli, 1999).  
 \_\_\_\_\_, *Dura madre* (Torino: Einaudi, 2001).  
 \_\_\_\_\_, *L’altro mondo* (Milano: Il Maestrale-Frassinelli, 2002).  
 \_\_\_\_\_, *In Sardegna non c’è il mare* (Bari: Laterza, 2008).
- Giacobbe, Maria, *Diario di una maestra. Piccole cronache* (Bari: Laterza, 1975).
- Lavinio, Cristina, ‘Plurilinguismo nella narrativa in Sardegna: da negato o occultato a esibito ed esasperato’, in *InVerbis*, 1/2014 (Roma: Carocci Editore), 131–146.
- Marci, Giuseppe, Mauro Pala, ‘Il viaggio come forma del mio racconto. Intervista a Salvatore Mannuzzu’, in *NAE*, 1, 2000, pp. 21–23.
- Nieddu, Laura, ‘*La leggenda di Redenta Tiria*: la santità come stranezza’, in *Curieux Personnages*, a cura di Agnès Morini



- (Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010), pp. 367–382.
- \_\_\_\_\_, ‘Donne in una tana: i rifugi delle protagoniste di Milena Agus’, in *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall’Ottocento a oggi*, a cura di Kathrin Ackermann e Susanne Winter (Firenze: Cesati, 2014), pp. 73–79.
- \_\_\_\_\_, ‘Le dure madri nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde’, in *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, a cura di Lucy Delogu (Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2015), pp. 17–24.
- \_\_\_\_\_, ‘Bizarres pour qui ou bizarres pourquoi? Les femmes “farfelues” des romans de Milena Agus’, in *Sinestesia. Rivista di Studi sulle letterature e le arti europee, année XII, ‘Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes’*, a cura di Epifanio Ajello, Vincent D’orlando e altri (Avellino: Edizioni Sinestesia, 2016), pp. 379–387.
- \_\_\_\_\_, ‘Eva, Evae. Salvatrici in potenza e poteri femminili ne *L’ultimo inverno* di Salvatore Niffoi’, in *Donne nel Mediterraneo. Dinamiche di potere*, a cura di Marco Marino e Giovanni Spani (Lanciano: Casa Editrice Carabba, 2018), pp. 111–120.
- \_\_\_\_\_, ‘La quête della felicità in Milena Agus’, in *Balaus annus et bonus. Studi in onore di Maurizio Viridis* a cura di Patrizia Serra e Giulia Murgia (Milano: Franco Cesati Editore, 2019), pp. 269–278.
- \_\_\_\_\_, ‘Costruzione, decostruzione e ricostruzione come parabole del vivere: *Un tempo gentile* di Milena Agus’, in *Donne resilienti*, a cura di Giusy Di Filippo, Marco Marino e Giovanni Spani (Massachusetts: QuodManet, 2023), pp. 69–82.
- Niffoi, Salvatore, *Il viaggio degli inganni* (Nuoro: Il Maestrale, 1999).
- \_\_\_\_\_, *Il postino di Piracherfa* (Nuoro: Il Maestrale, 2000).

- \_\_\_\_\_, *Cristolu* (Nuoro: Il Maestrale, 2001).
- \_\_\_\_\_, *La sesta ora* (Nuoro: Il Maestrale, 2003).
- \_\_\_\_\_, *La leggenda di Redenta Tiria* (Milano: Adelphi, 2005).
- \_\_\_\_\_, *La vedova scalza* (Milano: Adelphi, 2006).
- \_\_\_\_\_, *Ritorno a Baraule* (Milano: Adelphi, 2007).
- \_\_\_\_\_, *L'ultimo inverno* (Milano: Adelphi, 2007).
- \_\_\_\_\_, *Collodoro* (Milano: Adelphi, 2008).
- \_\_\_\_\_, *Il pane di Abele* (Milano: Adelphi, 2008).
- \_\_\_\_\_, *Il bastone dei miracoli* (Milano: Adelphi, 2010).
- \_\_\_\_\_, *Il lago dei sogni* (Milano: Adelphi, 2011).
- \_\_\_\_\_, *Il pastore nella rete* (Milano: Feltrinelli, 2012).
- \_\_\_\_\_, *Pantumás* (Milano: Feltrinelli, 2012).
- \_\_\_\_\_, *La quinta stagione è l'inferno* (Milano: Feltrinelli, 2014).
- \_\_\_\_\_, *Il venditore di metafore* (Firenze: Giunti, 2017).
- \_\_\_\_\_, *Il cieco di Ortakos* (Firenze: Giunti, 2019).
- \_\_\_\_\_, *Le donne di Orolé* (Firenze: Giunti, 2020).
- \_\_\_\_\_, *Il sogno dello scorpione* (Nuoro: Il Maestrale, 2021).
- \_\_\_\_\_, *L'apostolo di Pietra* (Firenze: Giunti, 2022).
- Pigliaru, Antonio, *La vendetta barbaricina come ordinamento* (Milano: Giuffrè, 1959).
- Pulixi, Piergiorgio, *L'isola delle anime* (Milano: Rizzoli, 2019).
- Pusceddu, Mauro, *Eroina* (Nuoro: Il Maestrale, 2022).
- Sanna, Roberto, 'Matoforu e i suoi racconti: "La Sardegna oltre i social"', ne *La Nuova Sardegna*, 3 agosto 2018  
<<https://www.lanuovasardegna.it/tempo-libero/2018/08/03/news/matoforu-e-i-suoi-racconti-la-sardegna-oltre-i-social-1.17122916>> [consultato in data 18 luglio 2022].
- Sanna, Silvia, *Fabrizio De André - Storie, memorie ed echi letterari* (Monte Porzio Catone (RM): Effepi Libri, 2009).
- Satta, Salvatore, *Il giorno del giudizio* (Padova: Cedam, 1977. Edizione di riferimento Nuoro: Ilisso, 1999).
- Scampuddu, Irene, 'La figura della madre nel romanzo *Dieci gocce* di Giorgio Todde', in *Revista Internacional de Culturas y*

- Literaturas*, (Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2017), 203–211.
- Sirigu, Paola, *Il codice barbaricino* (Cagliari: Editore La Riflessione, 2007).
- Todde, Giorgio, *Paura e carne* (Nuoro: Il Maestrale, 2003).
- \_\_\_\_\_, *Dieci gocce* (Torino: Frassinelli, 2009).
- Urban, Maria Bonaria, ‘Donne e madri ne *La contessa di ricotta* di Milena Agus’, ne *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, a cura di Lucy Delogu (Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2015), pp. 25–31.

# Il primo romanzo in lingua sarda: *Sa bida est amore* di Francesca Cambosu

Stefano Fogarizzu

**Sommario:** Il presente articolo si incentra sul primo romanzo in assoluto in lingua sarda, *Sa bida est amore* [La vita è amore] di Francesca Cambosu. Il testo, scritto nel 1924, viene però pubblicato nel 1982 e rimane per lungo tempo dimenticato, fino alla sua recente riscoperta. Attraverso l'analisi dei caratteri genetici, della componente tematica – famiglia, lavoro e religione – e di quella strutturale, vengono messe in evidenza le peculiarità antropologiche, culturali e memoriali del romanzo che ne certificano l'importanza nell'ambito culturale e letterario sardo e confermano la necessità del suo recupero.

**Parole chiave:** Sardegna, Lingua sarda, Letteratura sarda, Romanzo, Francesca Cambosu.

## Il primo romanzo in lingua sarda

Fino alla metà degli anni Duemila *S'àrvore de sos Tzinesos* [L'albero dei cinesi]<sup>1</sup> di Larentu Pusceddu, pubblicato nel mese di maggio del 1982, era considerato il primo romanzo in lingua sarda. Nello stesso mese è stato pubblicato un altro romanzo per lungo tempo dimenticato, *Sa bida est amore* [La vita è amore]<sup>2</sup> di Francesca Cambosu, al quale fa poi seguito nel 1984 la seconda fatica dal titolo *Su traballu est balore* [Il lavoro è valore].<sup>3</sup> La stesura dei due romanzi della scrittrice nuorese però è da retrodatare al 1924,<sup>4</sup> il che rappresenta un atto pionieristico di enorme valore per la letteratura in

---

<sup>1</sup> Lorenzo Pusceddu, *S'àrvore de sos Tzinesos. Romanzu cun poesias* (Nuoro: Papiros, 2019 [Prima edizione: Nùgoro: Editziones de sa nae, 1982]).

<sup>2</sup> Francesca Cambosu, *Sa bida est amore* (Siena: Edizioni Cantagalli, 1982).

<sup>3</sup> Francesca Cambosu, *Su Traballu Est Balore* (Sassari: Stamperie artistiche, 1984).

<sup>4</sup> Per questa e tutte le altre informazioni biografiche su Francesca Cambosu rivolgo i miei più sentiti ringraziamenti alla nipote Antonietta Cambosu, disponibile e gentile nel rispondere alle mie domande.

Sardegna, soprattutto in lingua sarda. In quegli anni Cambosu vince un premio letterario a Firenze che le dà la possibilità di pubblicare *Sa bida* presso la casa editrice Cantagalli di Siena.

Francesca Cambosu è nata a Nuoro l'8 novembre del 1898 ed è deceduta il 27 gennaio 1991. Ha svolto per circa quarant'anni la professione di insegnante che l'ha portata a esplorare il circondario di Nuoro, alle volte per punizione, durante il periodo fascista. Inoltre, vantava legami di parentela con Grazia Deledda<sup>5</sup> e con lo scrittore Salvatore Cambosu, autore del famoso testo *Miele amaro*.<sup>6</sup> Il grado di parentela insieme alla vicinanza generazionale conferma la sicura familiarità di Cambosu con l'opera della più famosa conterranea per cui un accostamento, relativo e contestualizzato, porta a risultati interessanti se inseriti in una cornice adeguata che mitighi le distanze formali ed estetiche.

Già i pochi tratti genetici dei testi di Cambosu giustificano l'esigenza di recupero di scritti dal carattere pionieristico che rappresentano i primi veri tentativi espliciti di narrativa lunga in lingua sarda, nonostante i fattori che ne hanno influenzato e limitato la diffusione, come la distanza temporale tra la composizione e la pubblicazione o la distribuzione amatoriale affidata principalmente alle nipoti.

Il primo accenno al testo di Cambosu lo si rintraccia nel corpus della prima edizione del dizionario sardo di Mario Puddu,<sup>7</sup> al quale seguono il riferimento nella *Grammatica del sardo illustre* di Massimo Pittau<sup>8</sup> – sempre in quanto materiale per il corpus – e lo sforzo di Antoni Arca in *Benidores*, opera in cui per la prima volta

---

<sup>5</sup> La madre di Deledda portava il nome di Francesca Cambosu.

<sup>6</sup> Salvatore Cambosu, *Miele Amaro* (Nuoro: Ilisso, 2004 [Prima edizione: Firenze: Vallecchi, 1952]).

<sup>7</sup> Mario Puddu, *Ditzionàriu de Sa Limba e de Sa Cultura Sarda* (Cagliari: Condaghes, 2000).

<sup>8</sup> Massimo Pittau, *Grammatica Del Sardo Illustre: Con La Messa Cristiana in Lingua Sarda* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2005).

vengono dedicate alcune pagine alle tematiche e alla struttura del romanzo, così come alla necessità del suo recupero.

Tra i motivi della “sparizione” prolungata dei romanzi di Cambosu bisogna inserire anche la totale assenza di strategie e di mercato letterario per quanto riguarda la produzione in lingua sarda,<sup>9</sup> testimoniata dal fatto che, per esempio, il primo testo in sardo dotato di numero ISBN è *Su Zogu* di Gianfranco Pintore, uscito nel 1989.<sup>10</sup> È noto che un libro privo di ISBN non può essere tracciato e catalogato, quindi è come se non esistesse. Inoltre, è curioso che i romanzi di Cambosu siano sfuggiti alla ricezione proprio in un periodo in cui l’attenzione verso la letteratura in sardo, e soprattutto la narrativa, si trovava al suo apice.

Il 1982 è l’anno della pubblicazione dei suddetti romanzi di Cambosu e Pusceddu ma anche l’anno in cui altri due testi portanti della narrativa sarda sono entrati in circolo, almeno negli ambienti più interessati al fenomeno. Si tratta di *Mannigos de memoria* [Cibi di memoria] di Antonio Cossu<sup>11</sup> e *Sos sinnos* [I segni] di Michelangelo Pira,<sup>12</sup> pubblicati rispettivamente nel 1984 e 1983. Tale anomalia è dovuta alla situazione particolare dal punto di vista culturale e letterario che riguarda la Sardegna tra la fine degli anni ’70 e l’inizio degli anni ’80. In questo periodo si assiste alla nascita della *Nouvelle vague sarda* – parole di Goffredo Fofi<sup>13</sup> –, un nuovo modo di rappresentare e vedere la Sardegna nei romanzi in italiano e

---

<sup>9</sup> Si veda Antoni Arca, *Benidores. Literadura, limba e mercadu culturale in Sardigna* (Cagliari: Condaghes, 2008).

<sup>10</sup> Zuanne Frantziscu (Gianfranco) Pintore, *Su Zogu* (Nùgoro: Papiros, 1989).

<sup>11</sup> Antonio Cossu, *Mannigos de Memoria: Paristoria de Una Rivoluzione. Romanzu in Limba Sarda* (Nuoro: ISRE, 1984).

<sup>12</sup> Michelangelo Pira, *Sos sinnos*, Capolavori sardi (Sassari: La nuova Sardegna, 2003 [Prima edizione: Cagliari: Edizioni della Torre, 1983]).

<sup>13</sup> Goffredo Fofi, ‘Sardegna, Che Nouvelle Vague!’, *Panorama*, 13 Novembre 2003.

alla comparsa dei primi romanzi in lingua sarda.<sup>14</sup> I due fenomeni rappresentano i frutti consapevoli e maturi di un dibattito almeno trentennale sul rinnovamento generale, non solo in campo artistico, che si era avviato nel dopoguerra. Uno dei caratteri fondamentali di tale dibattito riguardava la ricerca di sinergia tra vari ambiti: culturale, sociale, economico e – non ultimo – linguistico, per cui la questione della lingua sarda assumeva sempre più centralità,<sup>15</sup> con conseguenze decisive per il campo letterario. Infatti, la considerazione dell’idioma isolano, stigmatizzato negativamente come tutti i “dialetti” della penisola, è diventata il perno di una presa di coscienza culturale sempre più organizzata ed estesa.<sup>16</sup> Hanno

---

<sup>14</sup> Mariangela Sedda, ‘Letteratura Sarda’, in *Società Sarda: Periodico Di Nuovo Impegno - Speciale: Letteratura in Sardegna.*, ed. Mariangela Sedda, 3° quadrimestre, n. 9 (Cagliari: Edizioni castello, 1998), pp. 49–56.

<sup>15</sup> Per una prima introduzione ai lineamenti generali della questione si vedano tra gli altri Roberto Bolognesi, *Le Identità Linguistiche Dei Sardi* (Cagliari: Condaghes, 2013); Guido Mensching e Lucia Grimaldi, *Su Sardu: Limba de Sardigna e Limba de Europa*, Atti Del Congresso Di Berlino, 30 Novembre – 2 Dicembre 2001 (Cagliari: CUEC, 2004); Anna Maria Oppo et al., *Le Lingue Dei Sardi: Una Ricerca Sociolinguistica. Relazione Finale a Cura Di Anna Oppo* (Sassari: Grafica del Parteolla, 2007).

<sup>16</sup> Un elemento contestuale da tenere presente per meglio comprendere l’essenza del dibattito riguarda la produzione letteraria in Sardegna, da sempre caratterizzata da plurilinguismo nelle sue varie sfaccettature e, soprattutto per la produzione in *limba*, da un’oralità molto accentuata, principalmente nella forma poetica – sia orale che scritta – e in quella della narrativa breve orale, che ha avuto e continua ad avere un’influenza importante sulla narrativa anche lunga. Per un’introduzione alle questioni si vedano tra i tanti: Gino Bottiglioni, *Leggende e Tradizioni Di Sardegna: Testi Dialettali in Grafia Fonetica* (Nuoro: Ilisso, 2003 [Prima edizione: Ginevra: Olschki, 1902]); Francesco Enna, *Sos contos de foghile: fiabe e racconti* (Genova: F.lli Frilli, 2004); Giovanna Cerina, Cristina Lavinio, and Luisa Mulas, *Oralità e scrittura nel sistema letterario: atti del Convegno Cagliari, 14-16 aprile 1980* (Roma: Bulzoni, 1982); Dino Manca, ‘La Comunicazione Linguistica e Letteraria Dei Sardi: Dal Medioevo Alla “fusione Perfetta”’, *Bollettino di Studi Sardi*, IV.4 (2011), 49–57; Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: letteratura sarda* (Cagliari: CUEC, 2006); Giovanni Pirodda, ‘Narrare in Limba’, in *Società Sarda: Periodico Di Nuovo Impegno - Speciale: Letteratura in Sardegna. 3° Quadrimestre, N°9*, ed. Mariangela Sedda (Cagliari: Edizioni

avuto un ruolo centrale nel dibattito le riviste nate principalmente in quegli anni, le quali hanno contribuito in maniera decisiva alla ricezione dei nuclei fondamentali della discussione da parte di larghe fasce di popolazione. Tra queste vale la pena nominare: *Ichnusa* (1949) diretta da Antonio Pigliaru, chiusa nel 1964 e ripresa dal 1982 al 1993 grazie a personalità come Giulio Angioni, Salvatore Mannuzzu e Manlio Brigaglia; *S'ischiglia* (1949), fondata da Angelo Dettori e focalizzata sulla produzione letteraria in lingua sarda; *La grotta della vipera* (1975), diretta dallo stesso Antonio Cossu, autore di *Mannigos*, e *Quaderni Bolotanesi* (1975), diretta da Italo Bussa. Proprio dalle pagine di *S'ischiglia* nel 1956 viene data notizia dell'istituzione del premio di poesia in lingua sarda *Ozieri*, con il tempo diventato uno dei principali per la produzione in lingua sarda. Nel 1974 lo stesso premio viene ampliato a una sezione di narrativa (breve) e diventa il capostipite di vari altri premi, tra cui il *Su casteddu de sa fae* di Posada, dedicato alla sola narrativa anche lunga. Nel 1982 *Sos sinnos*, del già citato Pira, vince proprio il premio *Su casteddu* mentre Cossu, con *Mannigos de memoria*, si aggiudica uno degli altri premi, *Festa de sa Poesia Sarda – sezione narrativa* patrocinato dall'ISRE, per cui la circolazione di entrambi i testi è precedente alla data di pubblicazione.<sup>17</sup>

È nel momento cruciale di questo fermento culturale che vengono pubblicati i romanzi di Francesca Cambosu, per quanto la sua figura differisca in maniera radicale rispetto a coloro che hanno pubblicato nello stesso periodo. Infatti i protagonisti della svolta letteraria degli anni '80 erano in gran parte gli stessi protagonisti del

---

castello, 1998), pp. 63–65; Nicola Tanda, *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani* (Cagliari: CUEC, 2003); Salvatore Tola, *La letteratura in lingua sarda: testi, autori, vicende*, Scuola e società (Cagliari: CUEC, 2006).

<sup>17</sup> Sulla questione del dibattito culturale e dei premi letterari si vedano i vari riferimenti in Arca; Stefano Fogarizzu, 'Letteratura contemporanea in lingua sarda e italiana. Appunti per un nuovo approccio', in *Studi di filologia linguistica e letteratura in Sardegna*, ed. Dino Manca, *Filologia della letteratura degli italiani*, IV volumi (Sassari: EDES, 2021), II, 397–421; Tanda; Tola.



dibattito culturale degli anni precedenti o, perlomeno, erano letterati già attivi, nella poesia in sardo o nella narrativa in italiano (quando non in entrambe). Si tratta di nomi quali Salvatore Mannuzzu, Giulio Angioni, Antonio Cossu, Gianfranco Pintore, Michelangelo Pira e perfino Sergio Atzeni. Francesca Cambosu non ha preso parte attiva al dibattito culturale e non ha prodotto altri testi letterari oltre ai due romanzi. Il suo attivismo era rivolto principalmente alla dottrina cattolica, alla quale si è avvicinata intorno agli anni Trenta, quindi una decina d'anni dopo la stesura dei romanzi. Il fatto che non partecipasse attivamente al dibattito e non abbia continuato a scrivere testi letterari ha sicuramente influito sulla questione della ricezione dei romanzi della scrittrice nuorese, ma in ogni caso nei suoi testi si possono già leggere *ante litteram* alcuni dei nuclei centrali del dibattito culturale del dopoguerra.

### Aspetti di unicità

La figura di Francesca Cambosu, quindi, rappresenta un *unicum* nel panorama letterario sardo per alcuni fattori extratestuali di estremo interesse per il contesto di produzione. Innanzitutto, nell'ambito della narrativa, sono gli unici romanzi pubblicati da una donna in tutto il periodo dagli anni '80 – produzione in italiano inclusa – fino all'uscita di *Gli arcipelaghi* di Maria Giacobbe nel 1995.<sup>18</sup> A ciò si aggiunge la questione editoriale. Il primo romanzo, *Sa bida est amore*, come detto, è stato pubblicato da una casa editrice non sarda, ovvero Cantagalli di Siena. Questo è un caso più unico che raro<sup>19</sup> e il risultato della partecipazione a un premio letterario che appunto

---

<sup>18</sup> Maria Giacobbe, *Gli Arcipelaghi*, Tascabili Narrativa (Nuoro: Il Maestrale, 2001 [Prima edizione: Roma: Biblioteca del vascello, 1995]); Cfr. Arca, pp. 83–84; Marci, pp. 355–57.

<sup>19</sup> Non ci sono altri testi letterari monolingue pubblicati da case editrici non sarde. Gli unici altri due testi pubblicati al di fuori della Sardegna ma che contengono traduzioni in italiano sono il racconto lungo di Franceschina Loddo, *Commo ti lu conto*, Kalendae (Patti: Kimerik, 2015) e la miscellanea di poesie e racconti di Giancarlo Secci, *Femus cinqu fradis. Poesias e contus in duas linguas*, Prova d'autore (Roma: Aracne, 2014).

prevedeva la pubblicazione presso la suddetta casa editrice. Cantagalli è una casa fondata nel 1925 con l'obiettivo di diffondere la cultura cattolica della chiesa romana e l'impianto ideologico del romanzo mostra sinergia con la linea editoriale: 'L'editrice oggi è impegnata nel difficile compito di permettere a tutti, anche ai non credenti, il confronto con la sempre eterna bellezza della Chiesa e con la fonte inesauribile di saggezza che sgorga dalla Tradizione e dalla Cultura cattolica'.<sup>20</sup> Il romanzo di Cambosu possiede una forte base religiosa che influenza e guida l'azione e il pensiero quotidiano della società (in questo caso della Sardegna centrale). L'obiettivo del testo della scrittrice nuorese non è dottrinale, è piuttosto incentrato sul carattere antropologico-memoriale di una società, nella quale la parola di Dio prevale sulla celebrazione della dottrina cattolica. L'avvicinamento della scrittrice alla Chiesa in quanto istituzione e guida dottrinale è successivo alla stesura del romanzo e questo spiega, almeno in parte, la concezione religiosa rappresentata. Nonostante questa differenza, la sinergia tra la linea editoriale di Cantagalli e l'impianto generale del romanzo è evidente. In ogni caso va dato atto a Francesca Cambosu del carattere pionieristico del suo lavoro: essere riuscita a pubblicare il primo romanzo monolingue in sardo – in contemporanea con Pusceddu – al di fuori dell'isola e in quanto donna in un contesto esclusivamente maschile.

### **Fare i conti con Grazia Deledda**

Chiamarsi Francesca Cambosu significa automaticamente avere legami con Nùoro e i suoi dintorni. E, da scrittrice, significa fare i conti con la grande madre della letteratura in Sardegna: Grazia Deledda; ancor più se si appartiene a generazioni contigue e si è legati da vincoli di parentela. Un confronto diretto è da escludere a priori – non sarebbe intellettualmente onesto. Si tratta piuttosto di mettere in

---

<sup>20</sup> Dal sito dell'editore <https://www.edizionicantagalli.com/chi-siamo/>, consultato in data 11 maggio 2022.

evidenza i caratteri fondanti principalmente antropologici, culturali e ideologici della scrittura di Cambosu.<sup>21</sup>

I punti cardine attorno ai quali ruota il testo vengono introdotti dall'autrice stessa nella prefazione, aggiunta in fase di pubblicazione e quindi di molto successiva alla stesura del romanzo:

O zente de Sardinna; si ti restat, carki pacu de tempus, non ti l'istes pessande, leghetilu custu libru, ube appo kerfiu cullire, s'ammentu de sa bida de sor Jajos e Jajas nostras ki sunu bivios, amande a Deus e osserbande sa Lezze Sua

[Oh gente di Sardegna; se ti rimane un po' di tempo, non ci pensare troppo e leggilo questo libro, nel quale ho voluto raccogliere il ricordo della vita dei Nonni e Nonne nostre che sono vissuti amando Dio e osservando la sua legge].<sup>22</sup>

Cambosu mette quindi al centro la questione religiosa basata su Dio e la sua legge ma che non assume ruolo privilegiato dottrinale. Sul piano dell'ambientazione spazio-temporale, l'oggetto della rappresentazione coincide con quello deleddiano per quanto le differenze siano sostanziali. Grazia Deledda si era posta l'obiettivo di esportare la Sardegna "traducendola" per i non sardi con strategie peculiari; per Cambosu il pubblico, invece, è quello sardo: tanto la porzione messa in scena – la Sardegna dell'interno –, quanto quella esclusa, come lo spazio cittadino e costiero. In *Sa bida*, al momento della pubblicazione, il mondo rappresentato non esiste più in quella forma e lo sguardo è caratterizzato, in alcuni punti, dalla nostalgia per quei valori che con esso sono andati perduti. E questo lo si evince dalla distanza tra la voce autoriale e quella narrante o dalla visione di alcuni fenomeni come l'emigrazione, vissuti come abbandono di un paradigma di vita che ne rappresenta la pienezza e, di conseguenza,

---

<sup>21</sup> In questo saggio si considera principalmente il primo romanzo di Cambosu, in quanto il secondo, *Su traballu est balore*, ne riprende quasi nella sua totalità l'apparato ideologico, la struttura narrativa, lo stile e l'impronta antropologica. Il secondo romanzo può essere definito la continuazione de *Sa bida est amore*.

<sup>22</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 7. Tutte le traduzioni, se non indicato altrimenti, sono mie.

come abbandonano dei valori fondanti della cultura e della vita stessa. L'esotismo deleddiano, frutto dell'alterità sarda rispetto all'esterno,<sup>23</sup> non si ripropone in *Sa bida* perché manca l'appiglio della distanza spaziale. Segnatamente è la rappresentazione di distanza temporale, meno centrale in Deledda, il punto intorno a cui ruota la creazione di Cambosu, che quindi incanala la narrazione verso costrutti ideologici lineari e forme di idealizzazione nostalgica. L'esotizzazione, se di questo si può parlare, è eventualmente relegata ai margini della ricezione. Rimane comunque il fatto che in Cambosu l'oggetto dello scrivere è il medesimo di Deledda, per cui la prima inscena molte delle questioni culturali presenti nella seconda, seppur in una prospettiva completamente differente.

### **La struttura**

La vocazione antropologica del romanzo di Francesca Cambosu la si intuisce chiaramente già dalla struttura del testo. *Sa bida est amore* si compone di 37 capitoli, tutti molto brevi, così intitolati: *Su rosariu* – (Il Rosario), *Su tundinzu* – (La tosatura delle pecore), *Su messonzu* – (La mietitura dell'orzo), *Sa bocadura de su mele* – (L'estrazione del miele), *Su cokinzu* – (La cottura del pane), *Su labonzu* – (I panni si lavano al fiume), *Sa pizzinnalla* – (I ragazzi, d'estate), *S'azzudu* – (L'aiuto), *Sa gherra* – (La guerra), *S'ispagnola* – (La spagnola – un'epidemia del dopo guerra), *Su contipizu* – (La sollecitudine del lavoratore), *Su sero de santu Jubanne* – (La sera precedente la festa di S. Giovanni), *Sos disinnos* – (I progetti per la famiglia), *S'iscarchiadore* – (L'uomo che pesta l'orbace per ammorbidoirlo), *Sa tessidora* – (La tessitrice dell'orbace - tessuto di lana), *Sa festadora* – (La sarta), *Sa terra 'e tunicare* – (La terra da imbiancare), *Sa ghirada de Jakeddu* – (Il ritorno di Giacomo), *Su cullinzu de s'uliba*

---

<sup>23</sup> Cfr. Alberto Mario Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe* (Torino: Einaudi, 1976); Silvia Lutzoni, *Una Sardegna tutta per sé. Autorappresentazioni e stereotipi letterari da Grazia Deledda a oggi* (Viterbo: Sette città, 2012); Birgit Wagner, 'La questione sarda. La sfida dell'alterità', *Aut Aut; Rivista Trimestrale Di Filosofia*, ed. Giovanni Leghissa, CCCXLIX (2011), 10–29.

– (La raccolta delle olive), *Sa festa de Balubirde* – (La festa della Madonna di Valverde), *Su paralimpu* – (L'uomo mandato per chiedere una sposa), *Sos socros* – (I suoceri), *Sos cussigioas a sos ammoradores* – (I consigli ai fidanzati), *Su dolu* – (Il dolore – il lutto – è la morte del padre della fidanzata), *Prima de s'isposonzu* – (Prima della festa del matrimonio), *S'isposalissiu* – (Il matrimonio – la cerimonia), *Su pizzinnu* – (La nascita del bambino), *Sa tentassione* – (La tentazione), *Su trumentu* – (Il tormento), *Sa partenzia a sa miniera* – (La partenza alla miniera), *Sa miniera* – (La miniera), *Sas nobas* – (Le notizie del loro paese), *Sos pessamentos (sa Ruke)* – (Il rimorso – la Croce), *Su furisteri* – (Il forestiero), *S'iscioperu* – (Lo sciopero), *Sa noba* – (La notizia – della morte), *Irbariones* – (Pianto, disperazione, ricordi).

Le traduzioni accanto ai titoli dei capitoli sono quelle originali presenti nel testo e molto spesso sono molto più ampie rispetto al significato autoriale, specificando informazioni sviluppate nel capitolo ma mancanti però nell'originale titolo sardo. Il carattere di maggior interesse risiede nel fatto che, come fa anche notare Arca,<sup>24</sup> molti di questi titoli potrebbero far parte dell'indice di un trattato di etnologia o antropologia sulle tradizioni popolari. Lo spettro tematico ruota intorno ad attività e pratiche che estensivamente si possono definire quotidiane, inerenti quasi esclusivamente ai tre campi del lavoro, della religione e della famiglia e che nella loro somma scandiscono il ritmo e il percorso dell'esistenza dell'essere umano che così può raggiungere la sua pienezza. In questo quadro, l'idea fondante riguarda la vita come iterazione delle pratiche culturali dell'individuo e della società nel suo intero: l'individuo durante la sua esistenza, per raggiungere la pienezza, è chiamato all'iterazione ciclica delle varie pratiche – quotidiane, stagionali, annuali o vitali – e nel momento in cui la sua esistenza si conclude, altri individui riprendono tale ciclo alla stessa maniera. Nella filosofia fondante del testo, questa è l'unica possibilità modale dell'esistere. Le varie

---

<sup>24</sup> Arca, pp. 88–89.

pratiche sono rappresentate secondo un carattere iterativo ma sono presenti anche eventi unici e non ripetibili, come la guerra o la parte finale sull'emigrazione, rappresentati secondo una prospettiva contrastiva rispetto alla ciclicità.

Un elemento strutturale che paga il suo tributo alla tradizione poetica in lingua sarda e all'oralità riguarda l'ultimo capitolo *Irbariones*. Si tratta di una forma regolarizzata dei cosiddetti *attitos*,<sup>25</sup> lamenti funebri in versi cantati dalle donne, caratterizzati da versi brevi che nella produzione orale venivano improvvisati partendo da alcune formule base. Nel caso di Cambosu il dialogo avviene tra la vedova – *sa biuda* – e la madre – *sa mama* – per la morte del marito/figlio. Ciò dimostra la familiarità dell'autrice anche con tutto quel patrimonio letterario popolare sardo e si pone come volontà di registrazione e recupero della tradizione in consonanza con il livello antropologico del testo.

### **Caratteri generali**

Il romanzo di Cambosu presenta una trama molto essenziale: i due personaggi centrali, Rosaria e Predu, vivono la loro vita secondo i canoni di quella società, si innamorano, si sposano e hanno un figlio. A quel punto Predu, per migliorare la situazione finanziaria e contro la volontà della moglie, decide di andare per qualche tempo a lavorare in miniera in Francia dove muore per un incidente. L'istanza narrativa è extradiegetica e la sua prospettiva – in primis quella ideologica<sup>26</sup> – coincide con quella dei personaggi, tutti assimilabili alla categoria “tipo”, quindi immutabili. I capitoli – in misura maggiore quelli riguardanti pratiche quotidiane più concrete – presentano una struttura molto simile tra loro, con una parte dialogata tra i personaggi in cui l'istanza narrativa non interviene in maniera decisiva e una parte descrittiva molto particolareggiata in mano all'istanza narrativa, concludendosi non di rado con affermazioni di

---

<sup>25</sup> Come confermato privatamente anche dal Prof. Ignazio Macchiarella, che ringrazio.

<sup>26</sup> Wolf Schmid, *Elemente Der Narratologie* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2008).

carattere morale. La trama scarna e l'assenza di complessità dei personaggi sono funzionali alla prospettiva generale del testo, orientato alla rappresentazione della vita quotidiana, per cui tali elementi formali si ritirano in uno spazio di subalternità in modo da mettere maggiormente in risalto la prospettiva antropologica del romanzo e non interferire con i tre nuclei tematici principali: famiglia, lavoro e religione. A questi si congiungono una serie di sottotemi come, per esempio, il valore della terra, Dio o i figli. Il suddetto apparato tematico si caratterizza per la sua transitività e i sottotemi si integrano nei temi principali che a loro sono interscambiabili. Significa che, nella prospettiva dei personaggi coincidente con quella dell'istanza narrativa e del testo nella sua interezza, Dio e la religione sono di fatto la stessa cosa e a loro volta Dio e religione sono amore, che è sia famiglia che lavoro. Sostenere che la vita è amore significa quindi che la vita è la compartecipazione di tutti questi elementi fusi insieme, che si esprimono secondo modalità ben definite. Da tutto questo sistema di coincidenze e di interdipendenza, per cui un elemento senza gli altri non può esistere o non ha senso, ha frutto la vita nella sua pienezza, in un contesto interno privo di gerarchie o dove l'unico elemento *primus inter pares* può essere considerato Dio. Tutto ciò assume chiarezza una volta analizzato il testo proprio attraverso le tre tematiche centrali.

## **La religione**

La vocazione antropologica di *Sa bida est amore* è certificata dalle modalità di rappresentazione della sfera religiosa. Il primo capitolo è intitolato *Su rosariu* (Il rosario) e Rosaria è il nome della protagonista, a sottolineare la centralità della religione nella visione ideologica e l'influenza di essa nella quotidianità. Nelle prime righe del capitolo Rosaria viene lodata per le sue capacità:

Rosaria s'est fatta manna e poderosa e sa zoventude creskete kin issa cada die; ata sikiu a faker sempere sa mattessi bida: fainas in dommo e traballu in campu; s'est fatta devota manna; cando b'at lascura si piccat s'uffissiu e leghet; a s'ora de sa funzione est sa prima a arribare in Cresia, e at imparau a mente su pesperu e sa

nobena de su Carmene. In dommo sua, cuminzande sa Caresima, si nata su Rosariu a denotte, dae bida in bida; cussu est istau un obbricu ki no s'est postu mai a banda.

[Rosaria è diventata grande e poderosa e la gioventù cresce con lei ogni giorno; ha continuato a fare sempre la stessa vita: faccende di casa e lavoro nei campi; è diventata molto devota; quando c'è tempo, prende il breviario e legge; all'ora della funzione è la prima ad arrivare in chiesa e ha imparato a memoria il vespro e la novena del Carmelo. A casa sua, all'inizio della Quaresima, si recita il rosario di notte, da sempre; quello è stato un obbligo mai messo da parte.]<sup>27</sup>

Si può a buon diritto sostenere che queste prime righe rappresentino quasi un documento programmatico. Vengono infatti messi in evidenza i nuclei centrali del testo: la ciclicità (fare sempre la stessa vita) che coincide con le faccende di casa e il lavoro nei campi, supportati della visione pratica della religione.

La devozione è intesa come modalità di espressione e esperimento della religiosità, la quale quindi viene messa in scena – e, per transito extratestuale, vissuta – in quanto adesione a una serie di pratiche quotidiane. La visione è quindi del tutto esterna, come buona prassi metodologica della scienza antropologica, e manca quasi del tutto l'incursione introspettiva nei personaggi. La religiosità e la devozione di conseguenza sono atti di obbedienza da compiere, fortemente ancorati al contesto culturale, e perciò il lato più intimo della sfera religiosa – e spesso anche quello più problematico (basti pensare agli innumerevoli esempi in Deledda) – viene tralasciato. L'omissione di tale ambito è spiegabile tenendo presente la prospettiva ideologica del romanzo. La fede in dio è un elemento acquisito e introiettato dalla comunità, un dato di fatto prima che un sentimento, un prerequisito autoevidente dell'esistenza e per questo non è necessario tematizzarne la natura intima, tantomeno metterne in dubbio la veridicità.

Oltre all'assenza di problematizzazione dell'introspezione religiosa, l'autoevidenza è data dal modo in cui viene trattato l'ateismo, posto sullo stesso piano della morte. Il figlio di *zia Luisa*,

---

<sup>27</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 9.



del quale non viene rivelato nemmeno il nome, non crede in dio e la madre stessa, appoggiata da tutto il resto della comunità, lo paragona al marito morto ammazzato: ‘Su ribale m’ata mortu su maridu, sos iscorporaos an isperdiu s’anima e i su corpus tuo.’ [Il rivale mi ha ucciso il marito, gli ingrordi hanno disperso il tuo corpo e la tua anima.]<sup>28</sup> Per quanto il peccato venga attribuito solo parzialmente al figlio, forse più colpevole di essersi lasciato traviare, si nota quanto non sia nemmeno preso in considerazione che si potesse trattare di un dubbio di fede. La corrispondenza con la morte – quindi la dichiarazione di rifiuto in quanto essere esistente – esprime la modalità logica del *tertium non datur*, incompatibile con la soluzione mediana del dubbio in materia di fede. L’ateismo risulta essere del tutto inconcepibile e al di fuori di qualsiasi schema ideologico di quella comunità, proprio perché in aperto contrasto con un’autoevidenza tale da non dover essere nemmeno nominata. L’anomalia della posizione miscredente all’interno della comunità è poi sottolineata dal fatto che, come detto, del figlio non venga fatto il nome e che si tratti dell’unico personaggio, in tutto il romanzo, portatore – e quindi rappresentante universale – dell’ateismo, condizione considerata sbagliata e causata da fattori esterni a quella cultura.

In sintesi, la religione si esprime e si misura attraverso una serie di pratiche quotidiane concrete e quantificabili poiché in quell’ambiente culturale l’esistenza di dio e la fede in lui sono fattori talmente autoevidenti e interiorizzati che non sussiste la necessità di renderli espliciti – sul piano culturale – e quindi di metterli in scena sul piano letterario.

## **Il lavoro**

Predù, il protagonista maschile e futuro marito di Rosaria, osservando il padre di lei, Totoni, durante la tosatura delle pecore sostiene:

---

<sup>28</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 14. Con *iscorporaos* (ingordi), la donna intende i massoni, nominati poche righe prima del passo citato.

Predu si l'aiat disizada gai sa bida: traballu e familia, Itte fortuna diat essere istada a poder aere una famillia kei sae ziu Totoni! Issu, kene esser riccu, aiat cada bene: sor fizos ke frores; unu mezus de s'atteru, sanos e de bona idea; unu pro s'atteru. Issu fit unu Re, no aiat nudda de imbiadiare a nemmos...

[Predu se l'era desiderata così la sua vita: lavoro e famiglia. Che fortuna sarebbe stata, poter avere una famiglia come quella di ziu Totoni! Lui, senza essere ricco, aveva ogni bene: i figli erano fiori, uno meglio dell'altro, sani e di buoni principi, uno per l'altro. Lui era un Re, non aveva nulla da invidiare a nessuno...]<sup>29</sup>

L'ammirazione di Predu verso Totoni risiede nel fatto che il secondo ha raggiunto la pienezza della vita nel momento in cui ha creato una famiglia ed esercita il suo lavoro. Si tratta però di due termini con un significato e un'applicazione specifica.

Il lavoro infatti: 'A bi pessare bene, este unu donu ki lis at dau Deus: ello si nono, in su traballu non si mustrat, sa balentia, su briu e sa birtude ki ata sa pessone?' [A pensarci bene, è un dono che gli ha fatto Dio: non è proprio nel lavoro che si mostra la prodezza, il vigore e la virtù di una persona?]<sup>30</sup> L'attività lavorativa è quindi un dono di Dio – non una punizione adamitica – e in tal modo si certifica la corrispondenza con la sfera religiosa e la sua accezione estremamente positiva. Di conseguenza la sfera lavorativa viene vissuta in maniera dogmatica, con religiosa dedizione, perché è unico modo possibile di viverla, dal momento che sono i frutti del lavoro a permettere di mettere il cibo in tavola, nel senso più letterale del termine.

La visione pragmatica dell'attività si realizza nella capacità della persona di produrre risultati tangibili e questi coincidono con il valore morale della persona stessa: 'S'omine balet cantu fakete' [L'uomo vale quanto fa]<sup>31</sup> e il fare è da intendersi nel senso concreto del termine. Ciò che quindi esula da attività che portano alla stanchezza fisica e allo sporcarsi le mani non è considerato lavoro:

---

<sup>29</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 18.

<sup>30</sup> Ibid., p. 24.

<sup>31</sup> Ibid., p. 89.

‘Cale tribulias? Duos zarridos in tribunale, o in cussas iscolas e sa zorrionada issoro este fatta’ [Quali tormenti? Due nitriti in tribunale o in quelle scuole e la loro giornata è fatta].<sup>32</sup> Insegnanti e avvocati, o tutta quella categoria identificata come “signori”, non possono raggiungere la pienezza delle loro esistenze perché non conoscono la fatica e di conseguenza il loro valore morale è relativo. Il dato interessante in tale rappresentazione riguarda lo iato tra la biografia della scrittrice – la sua attività di insegnante – e la rappresentazione letteraria, per cui la visione della voce narrante non coincide con la visione autoriale, con l’effetto di certificare la visione tendenzialmente nostalgica e la funzione antropologico-memorale del romanzo.<sup>33</sup> Uno stacco del genere porta a pensare che già al tempo della stesura dell’opera, il contesto culturale si trovasse a uno stadio di mutazione e perciò il mondo rappresentato, anche se ancora parzialmente esperibile, portava già segni concreti di una fine imminente, confermata dalla Storia e esplicitata nella prefazione.

Concepire il lavoro in maniera concreta e assolutamente pragmatica era una conseguenza di un’economia a base agropastorale per cui la terra (e il suo possedimento) diventa valore di per sé.<sup>34</sup> Ciò è rappresentato e certificato anche dai personaggi – oltre ad avere effetti nell’ambito della famiglia – coscienti comunque dell’andamento dei tempi. La letteratura sarda è ricca di esempi della centralità della terra e della sua crisi, esempi ne sono *Sa sedda de sa passalitorta* di Gonario Carta Brocca<sup>35</sup> e *Sciulia umbras* di Ignazio Lecca,<sup>36</sup> solo per rimanere nella narrativa in lingua sarda. In ogni

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>33</sup> Oppure si pensi all’opposizione e ai divieti che la stessa Grazia Deledda ha dovuto subire a causa del suo desiderio di un’istruzione che andasse oltre le basi della scrittura e del calcolo e alla sua volontà di diventare scrittrice.

<sup>34</sup> Sulla questione si vedano, tra i tanti, i vari lavori dell’antropologo Giulio Angioni, principalmente lo studio *Sa Laurera: Il Lavoro Contadino in Sardegna* (Cagliari: EDES, 1976).

<sup>35</sup> Gonario Carta Brocca, *Sa sedda de sa passalitorta*, Paberiles (Cagliari: Condaghes, 2004).

<sup>36</sup> Ignazio Lecca, *Sciuliai umbras*, Paberiles (Cagliari: Condaghes, 1999).

caso, la società contadina di Cambosu rende esplicita questa condizione e si ribella in un certo senso alla cattiva reputazione che accompagna i contadini:

Belle ki bos parete ki non balete, su massaiu, catticaludru, ki nanki este un'irgrisiu e, ki nemmos si diata kerrere ke a issu, si su pane diata mancare, s'umanidade diat essere a terra; naro ki cussos signores ke dian falare a terra, ke pira fatta, dae cussos curidores, pro pinnicare s'iskina a silu prantare issos su labore.

[Per quanto sembri che non valga, il contadino, schiacciafango, che si dice sia schifoso e nessuno vorrebbe essere come lui, se mancasse il pane, l'umanità sarebbe a terra. Sono certo che quei signori cadrebbero a terra come una pera matura, da quei balconi, per piegare la schiena e piantare loro stessi le granaglie].<sup>37</sup>

Ciò che potrebbe essere semplicisticamente licenziato come un tentativo di autoelevazione, nasconde in realtà una base più profonda e storicamente ancorata della modalità dell'esistenza. Quella società, come già detto, era basata sull'economia agro-pastorale e, soprattutto dopo il passaggio della Sardegna alla dinastia dei Savoia, si è assistito a cambiamenti spesso critici. Per chi lavorava la terra, la modalità concreta del lavoro rappresentava l'unico modo esperibile della realizzazione dell'esserci. Tanto più che le possibilità di uscire dalla condizione dalla vita pastorale connotata in quella maniera erano minime se non quasi nulle.<sup>38</sup> Sono le ragioni storiche culturali a elevare quindi la terra a valore assoluto, in quanto essa – attraverso il lavoro – è il primo e unico elemento in grado soddisfare i bisogni dell'esistenza umana, perché è intorno a esso che viene forgiata la quotidianità dell'intero segmento sociale. La vera portata dell'affermazione messa in bocca a *Ziu Totoni* è comprensibile nella sua essenza solamente nel momento in cui viene inserita e

---

<sup>37</sup> Francesca Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 28.

<sup>38</sup> Per un'introduzione alla questione si vedano Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, eds, *Storia d'Italia dall'unità a oggi. La Sardegna* (Torino: Einaudi, 1998); Manlio Brigaglia, *La Sardegna. La Cultura popolare, l'economia, l'autonomia*, Rist., 3 volumi (Cagliari: Ed. Della Torre, 1982), I.

interpretata in relazione al suo contesto culturale “reale”, pena una semplificazione perlomeno fuorviante.

Il primato assiologico della terra è indiscutibile, nel testo di Cambosu, ma non si pone in termini assoluti. Tutto ciò che ruota intorno alla quotidianità e ai suoi bisogni è considerato lavoro e gli viene assegnato un valore pressoché identico alla terra, per quanto implicitamente si tratti di una sorta di conseguenza del lavoro contadino. In altre parole, gerarchicamente la terra viene prima del resto delle attività quotidiane, alle quali viene in ogni caso assegnato lo stesso valore assiologico del lavoro della terra. Il lavaggio dei panni al fiume – *Su labonzu* – o la preparazione del pane – *Su cokinzu* – sono attività svolte principalmente dalle donne,<sup>39</sup> mentre gli uomini o stavano al campo o appresso al bestiame anche per mesi consecutivi, e sono sempre messi esplicitamente in relazione al lavoro dei campi.<sup>40</sup> ‘Finzas pro su cubile, cada kida, sa bertula deppet tuccare prena ‘e pane kin su punzu ‘e su casu’ [Anche per l’ovile, ogni settimana, la bisaccia deve avviarsi piena di pane e con la manciata di formaggio],<sup>41</sup> sostengono le donne mentre cucinano il pane; oppure: ‘Cando su bestiamene est allargu, los jukene in costas finzas unu mese; ma s’abba ja est currende e za ke piccat tottu’ [Quando il bestiame è lontano, li tengono addosso {i vestiti} anche

---

<sup>39</sup> La divisione del lavoro tra uomini e donne messa in scena da Cambosu corrisponde a quanto evidenziato nello studio di Maria Gabriella Da Re, *La casa e i campi. Divisione sessuale del lavoro nella Sardegna tradizionale* (Cagliari: CUEC, 1990). Le donne, infatti, oltre ai lavori inerenti la casa, partecipavano attivamente al lavoro nei campi, come nel caso della mietitura o della raccolta delle olive.

<sup>40</sup> In questa sede non è possibile ragguagliare in maniera esaustiva sul rapporto tra agricoltura e pastorizia. Per questo motivo ci si limita ad accogliere la teoria del già citato Giulio Angioni, secondo cui la pastorizia è un sottoinsieme dell’agricoltura, per cui la cura del bestiame è da considerarsi “lavoro della terra”. Cfr. Giulio Angioni, *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna* (Cagliari: EDES, 1974).

<sup>41</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 35.

per un mese; ma l'acqua comunque scorre e porta tutto con sé].<sup>42</sup> In entrambi i casi le attività quotidiane sono messe in relazione esplicita con la sfera agropastorale a certificarne la necessità e renderle di fatto parte di tale sfera. In questo modo esse assumono lo status di lavoro per come è inteso nel dato contesto culturale e transitivamente acquisiscono il valore assiologico che caratterizza il lavoro. Lo stesso discorso è valido anche per altre attività come quelle de *S'iscarchiadore* (L'uomo che pesta l'orbace per ammorbidirlo), *Sa tessidora* (La tessitrice dell'orbace - tessuto di lana) o *Sa festadora* (La sarta).

Il lavoro è concepito secondo la corrispondenza a pratiche determinate in una cornice di canoni fattuali e assiologici ben definiti e fondati teisticamente. Anche per questo il lavoro è l'elemento essenziale per il raggiungimento di un'esistenza piena.

### **La famiglia**

L'esistenza piena, come si è visto, si raggiunge unendo sinergicamente il lavoro alla famiglia. In questo risiede l'essenza della vita ed è così che si vive e manifesta l'amore. Il matrimonio è quindi alla base dell'istituto familiare, elemento imprescindibile per la sua costituzione, e segnato anch'esso da circolarità e immutabilità in quanto espressione e prescrizione divina: 'ki Deus, su cojubiu l'aiata istituiu gai, e gai andabata bene' [che Dio il matrimonio l'aveva istituito così, e così andava bene].<sup>43</sup> Ciò si traduce in una serie di pratiche finalizzate appunto al matrimonio, per cui la fase anche precedente al rito di unione viene assimilata ad esso: 'Andat bene; sempre s'er fattu gai e gai s'at a sikire a fakere' [Va bene, si è sempre fatto così e così si continuerà a fare].<sup>44</sup> Trattandosi della società tradizionale, essa viveva secondo canoni ideali del periodo, di un

---

<sup>42</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 41.

<sup>43</sup> Ibid., p. 133.

<sup>44</sup> Ibid., p. 118.

ambiente culturale incentrato sul patriarcato, che prevedeva una suddivisione precisa dei ruoli in base al genere.<sup>45</sup>

Anche nel caso dell'ambito della famiglia, la visione è quella esterna dell'osservazione antropologica. Ciò significa che il compimento della famiglia – che è intesa secondo i canoni tradizionali-cattolici – passa attraverso tappe inevitabili, tanto ufficiali quanto ufficiose. I capitoli che riassumono le tappe sono i seguenti: *Su sero de santu Jubanne* – (La sera precedente la festa di S. Giovanni), *Sa festa de Balubirde* – (La festa della Madonna di Valverde), *Su paralimpu* – (L'uomo mandato per chiedere una sposa), *Sos socros* – (I suoceri), *Sos cussigios a sos ammoradores* – (I consigli ai fidanzati), *Prima de s'isposonzu* – (Prima della festa del matrimonio), *S'isposalissiu* – (Il matrimonio – la cerimonia), *Su pizzinnu* – (La nascita del bambino). I primi due capitoli è vero che trattano l'argomento delle feste religiose, ma funzionalmente gettano le basi per il matrimonio. Durante le celebrazioni Predu scambia qualche parola con Rosaria – non di più – e, affascinato dalla sua bellezza, decide di volerla sposare. I criteri non sono solamente estetici o sentimentali, anzi: 'una zovana galana, ki s'eret istada bona massaia e finzas keret appiu carki prinzipiu de terrinu, ca in cussas cosas bisonzata de pessare a firmu: sa bida est longa, e sa cosa si b'est azzudata.' [una giovane graziosa, che fosse stata una buona massaia e che possedesse un principio di terra, perché in queste cose bisogna pensare lucidamente: la vita è lunga e tutto ciò che è a disposizione aiuta.]<sup>46</sup>

Anche nella questione familiare ritorna la terra in quanto valore ed elemento basilare dell'esistenza, senza la quale quindi non è possibile creare la famiglia. Inoltre, il desiderio di Predu riguardo

---

<sup>45</sup> Nel testo di Cambosu la rappresentazione familiare e del matrimonio corrisponde ai risultati dei vari studi antropologici nel campo. Si vedano per esempio: Anna Oppo, *Famiglia e matrimonio nella società sarda tradizionale* (Cagliari: La tarantola, 1990); Giulio Angioni, 'La famiglia e la donna in Sardegna. Annotazioni di studio', *Lares*, 71.3 (2005), 487–98.

<sup>46</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 74.

alla buona massaia è in linea con la concezione del lavoro in quanto valore: le faccende dell'ambito domestico sono considerate lavoro a tutti gli effetti e il valore di una persona corrisponde al suo lavoro, per cui l'assennatezza è direttamente proporzionale alla capacità di svolgere i compiti domestici. Nell'ambiente culturale rappresentato, i desideri di Predu sono perciò logici e coerenti con il dato apparato ideologico. L'uomo stesso, d'altronde, non è immune da tali regole. Il codice culturale prevede infatti che Predu incarichi una persona terza di informare i genitori di lei delle sue intenzioni – *su paralimpu* – e che loro prima di decidere – la ragazza non ha voce in capitolo – soppesino le qualità dell'uomo: 'Su ki Predu aiata fit tottu a ocru de sole, grustiu bonu de bestiamene, in terrinu anzenu, e issu fiti traballante; atteru itte si diata kerrere?' [Ciò che Predu possedeva era tutto alla luce del sole, un buon gregge di bestiame in terreno altrui e lui era un gran lavoratore, cos'altro si può desiderare?]<sup>47</sup> Il fatto che non possedga terreno è compensato dal possesso di bestiame e, principalmente, dall'essere ligio al lavoro. In sintesi, i criteri richiesti alla donna in linea di principio non differiscono da quelli richiesti all'uomo. In alcuni passi, poi, viene evidenziato quanto sia il valore della persona a essere predominante per la creazione della famiglia e tale affermazione, apparentemente in contrasto con la visione fattuale e pratica del testo, si comprende sempre alla luce dell'idea del valore personale dipendente dalla dedizione al lavoro.

Una volta trovato l'accordo si passa poi alle pratiche successive fino all'ultimo avvenimento, ovvero la nascita del figlio. Esso è considerato quasi come la chiusura del ciclo, per cui la vita ha raggiunto la sua pienezza e l'amore ha visto la sua più alta espressione: 'Su pizzinnu est naskiu e s'amore tra maridu e muzere creskete, cantu prus andan, prus irmanniat.' [Il bambino è nato e l'amore tra marito e moglie cresce, quanto più si va avanti, tanto più matura.]<sup>48</sup> La questione dell'amore però, come per il campo religioso,

---

<sup>47</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 119.

<sup>48</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 142.



manca dell'introspezione. Il percorso che i protagonisti Predu e Rosaria seguono è lineare e passa per le tappe prestabilite dalla società. Gli unici accenni di sentimento si trovano nei due capitoli in cui Predu è incantato dalla bellezza della donna e decide quindi di fare il passo decisivo che porterà al matrimonio. Mancano quindi i tormenti del sentimento, tanto in senso positivo che problematico, o la passione erotica che può portare ad atteggiamenti non conformi alle aspettative culturali. Mancano, per fare un raffronto, gli Elias Portolu o Oli De Rios deleddiani.<sup>49</sup> A differenza dell'ateo senza nome, personaggi di questo tipo non vengono nemmeno considerati, non esistono proprio in quella società. La ragione sembra risiedere proprio nella rottura di quel codice culturale – e anche religioso – che non prevede pratiche non conformi ad esso e tantomeno la possibilità di metterle in dubbio. Gli Elias e le Oli non hanno posto in quell'ambiente culturale e di conseguenza non lo trovano nella narrazione.

L'amore è il risultato, ancora una volta come per il campo religioso, di adesione a pratiche che portano a realizzazioni concrete – ultima: i figli – manifestando quindi l'equivalenza tra la famiglia e l'amore stesso, in una rappresentazione in cui la componente esterna e misurabile conta quanto e forse più della componente introspettiva. La famiglia così intesa è quindi equivalente all'amore; il lavoro stesso è necessario al raggiungimento della pienezza della vita che è essa stessa amore, e di conseguenza il lavoro, per proprietà transitiva, equivale anch'esso dell'amore. Anche in questo caso, l'attenzione alle pratiche e l'osservazione dei fenomeni dall'esterno a discapito della componente introspettiva, evidenzia la vocazione antropologica del romanzo.

---

<sup>49</sup> Protagonisti rispettivamente del romanzo omonimo e di *Cenere*. Elias, trascinato dalla passione, si unirà alla promessa sposa del fratello, mentre Oli rimarrà incinta fuori dal matrimonio e per questo sarà cacciata di casa e bandita di fatto dalla società.

## Elementi di rottura

Il romanzo di Cambosu in alcuni capitoli mette in scena anche alcuni elementi che si possono definire “singolativi”, nel senso che si tratta di eventi non riconducibili al modo ciclico della prospettiva culturale. La guerra – la prima – e l’epidemia della spagnola rientrano in questa categoria e vengono rappresentate soprattutto per le conseguenze che hanno sconvolto la quotidianità: dall’assenza degli uomini per il lavoro – compensato dallo sforzo delle donne – alla creazione di una grossa quantità di infermi di vario tipo che finivano ai margini della società, abbandonati di fatto alla misericordia della comunità. Come per il resto delle tematiche presentate, anche in questo caso nella rappresentazione domina la visione esterna, antropologica.

Particolare rilievo viene dato alla questione dell’emigrazione. Predu decide di andare a lavorare in miniera in Francia, nei suoi progetti solo per qualche anno, lasciando quindi la moglie e il figlio. L’uomo, dopo aver affermato varie volte nel testo di sentirsi come un re e di aver raggiunto la pienezza della vita con il matrimonio e il figlio, motiva la sua decisione con la scontentezza per la vita povera e quindi la sua emigrazione dovrebbe servire a racimolare denaro per comprare una porzione di terra e offrire condizioni di vita migliori alla sua famiglia. La moglie non accetta tale argomentazione, percepisce la scelta dell’uomo come la fine del sentimento e vi legge un cattivo presagio, che si rivelerà profetico. Il nucleo del ragionamento di Rosaria è sintetizzato nel detto tutto nuorese, presente e centrale anche nel romanzo del nuorese Salvatore Satta *Il giorno del giudizio*: ‘kircare pane mezus des tridicu’ [cercare pane migliore di quello di grano].<sup>50</sup> L’affermazione ‘si adopera con riferimento ad un individuo che si lancia in una avventura illudendosi di fare fortuna e rinunciando invece a quella che già possiede’.<sup>51</sup> Il

---

<sup>50</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 151.

<sup>51</sup> Massimo Pittau, “Il Giorno del Giudizio” di Salvatore Satta. Commento glotto-filologico’, in *Salvatore Satta Giuristascrittore: Atti del convegno internazionale di studi ‘Salvatore Satta Giuristascrittore’ Nuoro, Teatro Eliseo, 6 - 9 Aprile 1989*,

punto di vista della donna veicola un significato molto vicino alla tracotanza, la *hybris* greca. Rosaria è soddisfatta della sua vita, semplice anche se non facile, e non vede nessuna necessità di emigrazione, proprio perché ne intuisce i pericoli ('su mundu est malu' [il mondo è cattivo]).<sup>52</sup> Attraverso il modo di dire la donna esprime quindi il suo dissenso che corrisponde alla rottura con la ciclicità che è il nucleo della concezione dell'esistenza, perché in fondo: 'Sos babbos nostros no an fattu custa bida?' [I nostri genitori non hanno fatto questa vita?]<sup>53</sup> Ed è forse questa la mancanza più grande percepita dalla donna, che anche in questo caso si fa portavoce dell'intera porzione culturale per cui, secondo la tracotanza, la prevaricazione di quei limiti culturali e di quella visione interpretata secondo canoni teistici non può che condurre alla disgrazia.

## Conclusioni

*Sa bida est amore*, così come il romanzo successivo *Su traballu est balore*, rappresentano un patrimonio di valore inestimabile per la letteratura e la cultura sarda. Il carattere pionieristico delle opere di Cambosu risiede principalmente nel ritorno al pubblico sardo per cui, constatato il "metodo" antropologico utilizzato dalla scrittrice, l'unica lingua di produzione poteva essere quella sarda. Inoltre, considerata la data di pubblicazione, oltre al recupero delle visioni, delle pratiche e delle ideologie nuoresi, la scrittura di Cambosu contribuisce all'esigenza del recupero linguistico del sardo nuorese dei primi anni del secolo scorso. Visto che la data di produzione è il 1924, la circoscrizione al pubblico sardofono è ancora più rilevante, dacché anticipa i tempi di almeno 50 anni, ovvero finché il premio *Ozieri* non è stato aperto alla narrativa. Quasi tutti gli scrittori e le scrittrici sarde fino ad allora si erano adoperati a esportare la Sardegna – Deledda, Dessì, Salvatore Cambosu, Satta, Giacobbe solo

---

ed. Ugo Collu (Nuoro: Consorzio per la Pubblica Lettura 'S. Satta', 1990), pp. 343–54.

<sup>52</sup> Cambosu, *Sa bida est amore*, p. 154.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 153.

per citarne alcune – mentre Francesca Cambosu restituisce la Sardegna ai sardi, almeno nelle intenzioni, immediatamente dopo l’opera di esportazione avvenuta per mano di Grazia Deledda.

## **Biografia**

**Stefano Fogarizzu** è ricercatore di letteratura italiana e lettore di lingua sarda presso l’Università di Vienna. Dopo aver completato gli studi di laurea in Lingue presso l’Università degli Studi di Sassari, si è trasferito in Austria dove ha conseguito prima la laurea magistrale e poi il dottorato di ricerca in Letteratura Italiana. Il suo campo di ricerca principale riguarda lo spazio culturale e letterario e la narrativa contemporanea sarda, ma si occupa anche di fantastico, umorismo, plurilinguismo, auto-traduzione, studi culturali, postcoloniali e teoria della narrativa. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Letteratura italiana in lingua sarda e italiana: appunti per un nuovo approccio* (2021) e ‘Ziu Paddori e *Bellas mariposas*: plurilinguismo e spazio in Efisio Vincenzo Melis e Sergio Atzeni’ (2020).

## **Bibliografia**

- Angioni, Giulio, ‘La famiglia e la donna in Sardegna. Annotazioni di studio’, *Lares*, 71.3 (2005), 487–98.
- Angioni, Giulio, *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna* (Cagliari: EDES, 1974).
- Angioni, Giulio, *Sa Laurera: Il Lavoro Contadino in Sardegna* (Cagliari: EDES, 1976).
- Arca, Antoni, *Benidores. Literadura, limba e mercadu culturale in Sardigna* (Cagliari: Condaghes, 2008).
- Berlinguer, Luigi e Antonello Mattone, eds, *Storia d’Italia dall’unità a oggi. La Sardegna* (Torino: Einaudi, 1998).
- Bolognesi, Roberto, *Le Identità Linguistiche dei Sardi* (Cagliari: Condaghes, 2013).

- Bottiglioni, Gino, *Leggende e Tradizioni Di Sardegna: Testi Dialettali in Grafia Fonetica* (Nuoro: Ilisso, 2003 [Prima edizione: Ginevra: Olschki, 1902]).
- Brigaglia, Manlio, *La Sardegna. La Cultura popolare, l'economia, l'autonomia*, Rist., 3 volumi (Cagliari: Ed. Della Torre, 1982).
- Cambosu, Francesca, *Sa bida est amore* (Siena: Edizioni Cantagalli, 1982).
- Cambosu, Francesca, *Su Traballu Est Balore* (Sassari: Stamperie artistiche, 1984).
- Cambosu, Salvatore, *Miele Amaro* (Nuoro: Ilisso, 2004 [Prima edizione: Firenze: Vallecchi, 1952]).
- Carta Brocca, Gonario, *Sa sedda de sa passalitorta*, Paberiles (Cagliari: Condaghes, 2004).
- Cerina, Giovanna, Cristina Lavinio, and Luisa Mulas, *Oralità e scrittura nel sistema letterario: atti del Convegno Cagliari, 14-16 aprile 1980* (Roma: Bulzoni, 1982).
- Cirese, Alberto Mario, *Intellettuali, folklore, istinto di classe* (Torino: Einaudi, 1976).
- Cossu, Antonio, *Mannigos de Memoria: Paristoria de Una Rivoluzione. Romanzu in Limba Sarda* (Nuoro: ISRE, 1984).
- Enna, Francesco, *Sos contos de foghile: fiabe e racconti* (Genova: F.lli Frilli, 2004).
- Da Re, Maria Gabriella, *La casa e i campi. Divisione sessuale del lavoro nella Sardegna tradizionale* (Cagliari: CUEC, 1990).
- Fofi, Goffredo, 'Sardegna, Che Nouvelle Vague!', *Panorama*, 13 Novembre 2003.
- Fogarizzu, Stefano, 'Letteratura contemporanea in lingua sarda e italiana. Appunti per un nuovo approccio', in *Studi di filologia linguistica e letteratura in Sardegna*, ed. Dino Manca, *Filologia della letteratura degli italiani*, IV volumi (Sassari: EDES, 2021), II, 397–421.

- Giacobbe, Maria, *Gli Arcipelaghi*, Tascabili Narrativa (Nuoro: Il Maestrale, 2001 [Prima edizione: Roma: Biblioteca del vascello, 1995]).
- Lecca, Ignazio, *Sciuliai umbras*, Paberiles (Cagliari: Condaghes, 1999).
- Loddo, Franceschina, *Commo ti lu conto*, Kalendae (Patti: Kimerik, 2015).
- Lutzoni, Silvia, *Una Sardegna tutta per sé. Autorappresentazioni e stereotipi letterari da Grazia Deledda a oggi* (Viterbo: Sette città, 2012).
- Manca, Dino, ‘La Comunicazione Linguistica e Letteraria Dei Sardi: Dal Medioevo Alla “fusione Perfetta”’, *Bollettino di Studi Sardi*, IV.4 (2011), 49–57.
- Marci, Giuseppe, *In presenza di tutte le lingue del mondo: letteratura sarda* (Cagliari: CUEC, 2006).
- Mensching, Guido, e Lucia Grimaldi, *Su Sardu: Limba de Sardigna e Limba de Europa*, Atti Del Congresso Di Berlino, 30 Novembre – 2 Dicembre 2001 (Cagliari: CUEC, 2004).
- Oppo, Anna Maria, et al., *Le Lingue Dei Sardi: Una Ricerca Sociolinguistica. Relazione Finale a Cura Di Anna Oppo* (Sassari: Grafica del Parteolla, 2007).
- Oppo, Anna, *Famiglia e matrimonio nella società sarda tradizionale* (Cagliari: La tarantola, 1990).
- Pintore, Zuanne Frantziscu (Gianfranco), *Su Zogu* (Nùgoro: Papiros, 1989).
- Pira, Michelangelo, *Sos sinnos*, Capolavori sardi (Sassari: La nuova Sardegna, 2003 [Prima edizione: Cagliari: Edizioni della Torre, 1983]).
- Pirodda, Giovanni, ‘Narrare in Limba’, in *Società Sarda: Periodico Di Nuovo Impegno - Speciale: Letteratura in Sardegna. 3° Quadrimestre, N°9*, ed. Mariangela Sedda (Cagliari: Edizioni castello, 1998), pp. 63–65.

- Pittau, Massimo, *Grammatica Del Sardo Illustre: Con La Messa Cristiana in Lingua Sarda* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2005).
- Pittau, Massimo, ““Il Giorno del Giudizio” di Salvatore Satta. Commento glotto-filologico”, in *Salvatore Satta Giuristascrittore: Atti del convegno internazionale di studi ‘Salvatore Satta Giuristascrittore’ Nuoro, Teatro Eliseo, 6 - 9 Aprile 1989*, ed. Ugo Collu (Nuoro: Consorzio per la Pubblica Lettura ‘S. Satta’, 1990), pp. 343–54.
- Puddu, Mario, *Ditzionàriu de Sa Limba e de Sa Cultura Sarda* (Cagliari: Condaghes, 2000).
- Pusceddu, Lorenzo, *S’àrvore de sos Tzinesos. Romanzu cun poesias* (Nuoro: Papiros, 2019 [Prima edizione: Nùgoro: Editziones de sa nae, 1982]).
- Schmid, Wolf, *Elemente Der Narratologie* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2008).
- Secci, Giancarlo, *Femus cinqu fradis. Poesias e contus in duas linguas*, Prova d’autore (Roma: Aracne, 2014).
- Sedda, Mariangela, ‘Letteratura Sarda’, in *Società Sarda: Periodico Di Nuovo Impegno - Speciale: Letteratura in Sardegna.*, ed. Mariangela Sedda, 3° quadrimestre, n. 9 (Cagliari: Edizioni castello, 1998), pp. 49–56.
- Tanda, Nicola, *Un’odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani* (Cagliari: CUEC, 2003).
- Tola, Salvatore, *La letteratura in lingua sarda: testi, autori, vicende, Scuola e società* (Cagliari: CUEC, 2006).
- Wagner, Birgit, ‘La questione sarda. La sfida dell’alterità’, *Aut Aut; Rivista Trimestrale Di Folosofia*, ed. Giovanni Leghissa, CCCXLIX (2011), 10–29.

# Lo spazio al margine di Milena Agus: cura di sé e cura del mondo

Ramona Onnis

**Sommario:** *Un tempo gentile* (2020) è l'ultimo romanzo di Milena Agus, storia di una comunità di donne sarde che improvvisamente si ritrovano a contatto con un gruppo di migranti, con cui pian piano impareranno a interagire, in un rapporto di cura e assistenza reciproca. Il romanzo propone una tematizzazione della solidarietà fra Sud che sarà interessante interrogare, intrecciando gli studi sulla cura, la prospettiva di genere e la questione del Sud globale.

**Parole chiave:** Milena Agus, Sud, migranti, cura, genere.

## Introduzione

Finalista, per la sezione italiana, insieme a *Il colibrì* di Sandro Veronesi, della ventisettesima edizione del Premio Jean Monnet per la letteratura europea, *Un tempo gentile* è l'ultimo romanzo di Milena Agus, uscito nel 2020 per Nottetempo e tradotto molto rapidamente in Francia (*Une saison douce*, Liana Levi, 2021), dove i romanzi della scrittrice sarda sono soliti riscuotere un gran successo di pubblico e di critica.

*Un tempo gentile* è la storia di una comunità di donne in un paese dell'entroterra sardo che, in seguito all'arrivo di un gruppo di migranti, si prende cura di questi individui, marginalizzati e dimenticati. È anzitutto alla luce del concetto di cura che vorremmo analizzare questo testo.

Intese talvolta in senso più ristretto – relativamente al solo ambito medico e sociale – talvolta in senso più ampio, come ‘una specie di attività che include tutto ciò che facciamo per mantenere, continuare e riparare il nostro “mondo” in modo da poterci vivere nel



modo migliore possibile’,<sup>1</sup> le nozioni di cura e di etica della cura sono ritornate di recente al centro delle riflessioni e dei dibattiti, nella misura in cui la crisi pandemica ha reso drammaticamente visibili la vulnerabilità e la fragilità degli individui, e ha palesato, accentuandolo, un ‘deficit di cura’ che già esisteva, deficit che si inserisce in un sistema di profondi squilibri fra individui e che grava in particolar modo sulle donne.<sup>2</sup>

Nel romanzo di Milena Agus il concetto di cura è declinato in maniera molteplice; anzitutto, esso è fortemente femminilizzato: sono le donne che offrono assistenza ai migranti, dando loro del cibo e dell’attrezzatura, aiutandoli nelle faccende giornaliere ed elargendo persino cure e assistenza medica; la dinamica diventa via via reciproca: i migranti a loro volta si prendono cura delle paesane, infondendo nuova linfa nelle loro vite stanche e immobili, e trasmettendo loro il desiderio di prendersi nuovamente cura di se stesse, del proprio territorio e delle proprie tradizioni. Il contatto con i migranti sarà infatti un’occasione inedita per una presa di coscienza, quella della necessità di interessarsi di nuovo all’ambiente, alle proprie case, ai propri campi, tristemente trascurati e abbandonati.

Al tempo stesso, emerge nel romanzo l’assenza delle istituzioni. Uno Stato che sembra aver abdicato alla sua funzione di prendersi cura dei cittadini, così come non si preoccupa affatto dei rifugiati che arrivano sul suo territorio. Il romanzo di Agus è pertanto interessante perché tematizza una solidarietà fra Sud, in quanto si incentra sul rapporto fra due gruppi marginali – i paesani sardi e i migranti – e sull’idea dell’unione nella sventura. Entrambi appaiono relegati in un angolo della Storia, socialmente subordinati, invisibilizzati e ridotti al silenzio.

Eppure queste dinamiche di empatia, di solidarietà e di relazionalità meritano di essere problematizzate, interrogandoci sulle

---

<sup>1</sup> Joan Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l’etica della cura*, trad. it. a cura di Alessandra Falchi (Parma: Diabasis, 2013), edizione digitale.

<sup>2</sup> Cfr. Giorgia Serughetti, *Democratizzare la cura, curare la democrazia* (Milano: Nottetempo, 2020), edizione digitale.

implicazioni di una prossimità fra il Sud Italia e il Sud globale: quanto è pertinente o, viceversa, artificiale un'operazione che assimili migranti e cittadini europei del Sud? Definire da dove si parla e dove ci si situa diventa primordiale. Intrecciare gli studi sulla cura, la prospettiva di genere e la questione del Sud globale ci permetterà di riflettere sul 'noi' attraverso il quale è condotta la narrazione.

### **Il fronte delle donne**

Il romanzo si apre significativamente con un capitolo dal titolo *Il paese perduto*. Siamo in un paesino dell'entroterra sardo, una frazione di comune, dimenticata da tutto e tutti: 'a nessuno importava niente di noi, abitanti di un paese di bicocche e strade che si stavano sgretolando'.<sup>3</sup> Le case sono fatiscenti, i servizi mancano – sindaco, guardia medica e parroco sono in comune con il paese vicino – neanche il treno si ferma più all'interno del centro abitato. La situazione è di totale immobilismo e desolazione: 'una sorta di maledizione ci impediva di immaginare il futuro, di cambiare davvero le cose importanti'.<sup>4</sup>

La narrazione è fin da subito corale: a raccontare nel romanzo è un 'noi', un soggetto collettivo rappresentato dalle donne del paese. Chi sono queste donne? Essenzialmente mogli e madri, alcune vedove, altre 'vecchieggianti', donne che in un passato lontano avevano dato prova di una certa emancipazione sociale: 'sarde un po' rammollite, le prime a essere cresciute con le bambole vere, anziché di stracci, a essere andate alle superiori, [...] ad aver portato la minigonna senza essere massaccate di botte'.<sup>5</sup> La tendenza a rappresentare questo soggetto collettivo femminile come un fronte unico e indifferenziato che si oppone saldamente al genere maschile è costante nel romanzo:

Fin da ragazze avevamo fatto qualunque genere di lavoro [...], dopo il matrimonio

---

<sup>3</sup> Milena Agus, *Un tempo gentile* (Milano: Nottetempo, 2020), edizione digitale.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

avevamo lavorato nei campi per aiutare i mariti [...]. In casa sapevamo fare di tutto, cucinare, cucire, tirare a lucido mobili, pavimenti, rubinetti, lavare e stirare da professioniste. [...] Da una vita eravamo solidali e davamo ragione ai mariti anche quando non ce l'avevano.<sup>6</sup>

Siamo di fronte a un binarismo di genere molto marcato e a un indulgere all'ideologia delle sfere separate che rispecchia quella rigida separazione fra maschi e femmine tipica della famiglia tradizionale sarda.<sup>7</sup> A tal proposito la sociologa Anna Oppo ha parlato di una 'radicale domesticità delle donne sarde'<sup>8</sup> e ha notato come, fino agli anni Cinquanta, per le donne rurali sarde, la casa e la famiglia fossero un riferimento obbligato e quasi esclusivo della propria vita, elemento che, in virtù della tradizionale esclusione delle donne dalla partecipazione alla vita pubblica, ha determinato una maggiore subordinazione del ruolo femminile.

Nel romanzo di Agus le donne si prendono cura della casa e dei loro mariti, sono accondiscendenti, tolleranti ed empatiche. L'indulgenza verso il naturalismo e gli stereotipi di genere è forte: 'mentre noi, come le femmine di ogni specie, eravamo inclini ad assecondare i capricci della natura'; 'forse perché il temperamento femminile è quello che è'; 'un'attitudine tutta femminile al compromesso'.<sup>9</sup> L'intento dichiarato dalla scrittrice di ribaltare il cliché attraverso la comicità non ci convince del tutto.<sup>10</sup> Il sistema

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cfr. Luca Pinna, *La famiglia esclusiva. Parentela e clientelismo in Sardegna* (Nuoro: Illisso, 2010 [1971]), edizione digitale.

<sup>8</sup> Anna Oppo, 'Dove non c'è donna, non c'è casa', in Marzio Barbagli, David Kertzer, a cura di, *Storia della famiglia italiana 1750-1950* (Bologna: Il Mulino, 1992), p. 216. Si veda anche Anna Oppo, 'Il lavoro domestico nella società tradizionale', in Francesco Manconi, a cura di, *Il lavoro dei sardi* (Sassari: Gallizzi, 1983), pp. 46-54.

<sup>9</sup> Agus, edizione digitale.

<sup>10</sup> Letizia Rittatore Vonwiller, 'Abbiamo bisogno di "Un tempo gentile"', *Corriere della Sera. La 27esima Ora*, 4 novembre 2020, [https://27esimaora.corriere.it/20\\_novembre\\_04/milena-agus-suo-ultimo-romanzo-abbiamo-bisogno-un-tempo-gentile-2e829364-1e6a-11eb-9970-42ca5768e0fd.shtml](https://27esimaora.corriere.it/20_novembre_04/milena-agus-suo-ultimo-romanzo-abbiamo-bisogno-un-tempo-gentile-2e829364-1e6a-11eb-9970-42ca5768e0fd.shtml).

rappresentato è quello dell'economia binaria su cui hanno scritto molte femministe: Adriana Cavarero ricorda per esempio che la *natura* è 'solo uno dei tanti termini su cui il linguaggio patriarcale, per più di due millenni, articola il suo potere'.<sup>11</sup> La funzione femminile rappresentata nel romanzo è chiaramente quella materna, declinata come 'generativa e curativa [...] a prescindere dal fatto che ci siano figli o meno' – per riprendere le parole di un saggio di Michela Murgia sul carico mentale delle donne.<sup>12</sup>

### **Cura di sé, cura dell'altro, cura del mondo**

Delle donne del romanzo è dunque ribadita la propensione a prendersi cura dell'altro. Quando nel paese arriva la comunità di migranti, accompagnati da un gruppo di volontari, la reazione iniziale dei locali è di chiusura sospettosa e di ostilità. I migranti sono ribattezzati 'gli invasori', ammiccamento ironico a una certa retorica populista diffusa nel dibattito mediatico italiano. A differenza degli

---

<sup>11</sup> Adriana Cavarero, 'Il pensiero femminista. Un approccio teoretico', in Ead., Franco Restaino, a cura di, *Le filosofie femministe* (Milano: Mondadori, 2002), p. 83.

<sup>12</sup> Michela Murgia, 'Il carico mentale delle donne', *la Repubblica*, 21 febbraio 2020, <https://rep.repubblica.it/pwa/generale/2020/02/20/news/emma-248977060/>. In effetti, nel romanzo, di figli se ne vedono pochi. La maggior parte sono partiti, hanno preferito abbandonare la terra desolata dei loro genitori, nella speranza di fare fortuna altrove, salvo poi rendersi conto di essersi illusi e non avere il coraggio di ritornare a casa 'perdenti e vinti come quando erano partiti' (Agus, edizione digitale). È interessante notare che nel romanzo la questione migratoria è affrontata sotto varie angolazioni. Oltre alla questione dei figli emigrati, il fulcro del libro è costituito dall'arrivo dei migranti e dei volontari. L'episodio è immediatamente accostato a un altro evento migratorio, quello delle badanti straniere provenienti dai paesi dell'Est, accusate dalle paesane di aver ammalato e raggirato gli uomini del paese: 'i nostri scapoli, abbagliati dai capelli biondi e dalla statura, non capendo che la loro bellezza è quella dell'asino, effimera e valida soltanto da giovani, le avevano sposate, lasciando tante paesane zitelle', *Ibid.* La finalità è quella di ironizzare sul pregiudizio secondo cui le donne dell'Est seducono e s'impadroniscono degli uomini italiani (stereotipo che è in realtà doppio, quello della donna seduttrice e quello dell'invidia femminile).

uomini del paese che continueranno a rifiutare gli stranieri e a essere refrattari alla solidarietà, le donne si mostrano via via curiose e sensibili alle difficili condizioni di vita dei migranti, sistemati in un vecchio edificio abbandonato emblematicamente chiamato Rudere. Decidono allora di offrir loro un aiuto:

Allora noi donne, trascinate dall'emergenza o più probabilmente dalla curiosità, abbandonammo i nostri nascondigli dietro le persiane e la seguimmo [...] Noi paesani, presi alla sprovvista da quella situazione che ci scombuscolava, ci ritrovammo a portare le candele, le coperte, un poco di cambio per i nuovi arrivati gocciolanti.<sup>13</sup>

L'esperienza dell'incontro e dell'integrazione fra paesane e migranti ha delle ricadute positive non soltanto su questi ultimi, ma anche e soprattutto sulla popolazione e sul territorio locali. Le vite dei paesani, fino ad allora monotone e vuote, si rianimano e riacquistano un senso. L'arrivo dei migranti è l'occasione per riesumare antiche tradizioni oramai sepolte, come quella della panificazione,<sup>14</sup> riscoprire luoghi abbandonati e riabilitarli, riattivare un rapporto lontano, che si credeva oramai perduto, con tutte le creature viventi. È insomma un ritrovare l'Eden: 'un tempo sapevamo ascoltare la natura e avevamo instaurato un rapporto di affetto e di solidarietà con i vegetali che coltivavamo. Ci prenderete per matte, ma noi con i pomodori, le lattughe, i meloni, i finocchi, parlavamo, e loro rispondevano'.<sup>15</sup> L'uso del tempo passato allude a un rapporto di empatia con le creature naturali, vegetali e animali, che si era interrotto. Il senso di cura che le donne riscoprono è pervasivo e inclusivo: 'una sorta di allargamento a tutta l'umanità dell'amore

---

<sup>13</sup> Agus, edizione digitale.

<sup>14</sup> 'Quando le madri avevano voluto rivelarci i segreti sulla preparazione del pane, da sempre tramandati di generazione in generazione, non ne avevamo voluto sapere niente di quest'idea tanto improbabile. Eppure il nostro paese, oltre ai carciofi e alle biomasse, è circondato da campi di grano. Ma adesso era diverso', *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

particolare per un uomo. E non solo all'umanità'.<sup>16</sup> Esso si estende persino ai minerali: il Rudere, il vecchio casamento nel quale i migranti sono sistemati quando arrivano nel paese, è definito 'l'arca di Noè', luogo che accoglie i diseredati e li protegge dalle sozzure del mondo circostante. Le donne si danno da fare per renderlo più accogliente, e fanno altrettanto con le proprie case: 'dovevamo rimarginare le ferite sentimentali che anche le nostre case avevano subito'.<sup>17</sup> Si evoca un bisogno generale di 'curare le piaghe del nostro paese perduto'.<sup>18</sup>

La visione della cura che emerge nel romanzo corrisponde a quella teorizzata da Joan Tronto, nota studiosa dell'etica della cura concepita non in senso diadico, ovvero non limitata all'interazione umana con gli altri, ma estesa a tutto il vivente: 'ammettiamo la possibilità che la cura sia rivolta agli oggetti e all'ambiente', notava Tronto nel suo celebre lavoro *Confini morali (Moral Boundaries)* del 1993.<sup>19</sup> Queste sollecitazioni sono non soltanto presenti nel romanzo di Agus, ma ne costituiscono l'elemento portante.<sup>20</sup>

In qualcosa però l'etica della cura di Milena Agus ci sembra discostarsi da quella di Tronto: se per quest'ultima il *care* parte dai bisogni altrui ed è questo l'elemento che guida l'azione, in *Un tempo gentile*, invece, il meccanismo è opposto: le donne si prendono cura dei migranti in prima istanza per se stesse, per colmare un vuoto nelle loro vite stanche, 'erano un diversivo per le nostre vite arrese'.<sup>21</sup> Questa differenza essenziale contribuisce a privare l'etica della cura di Agus di quella reale portata politica che invece per Tronto è una

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Joan Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura*, edizione digitale.

<sup>20</sup> Notiamo che Tronto, in una nota del libro, riconosce che le sue considerazioni sull'etica potrebbero rientrare nell'ambito dell'ecofemminismo – suggerimento che, osserva, le è stato avanzato da alcuni colleghi – ma la studiosa aggiunge di non averne esplorato le implicazioni all'interno del volume (*Ibid.*).

<sup>21</sup> Agus, edizione digitale.

prerogativa indispensabile del *care*. Nel romanzo, la relazione di cura, benché estesa a tutto il vivente e non solo, non risponde a nessuna urgenza politica e resta confinata a un affare di donne, di sensibilità e di empatia prettamente femminili. In tal senso il romanzo di Agus non fa che confermare quell'associazione della cura alla sfera privata, quella sua idealizzazione e sentimentalizzazione che, come nota Tronto, indeboliscono l'approccio e impediscono di elaborare una reale prospettiva critica sulla nostra cultura.<sup>22</sup> D'altronde il forte binarismo di genere che emerge nel romanzo è evidente anche nelle relazioni di cura: i volontari che inquadrano i migranti sono un professore e un ingegnere: 'non era ugualmente strano che per salvare il mondo un ingegnere lasciasse la sua professione e un professore chiedesse l'anno sabbatico all'università?'.<sup>23</sup> Uomini e con un certo prestigio sociale.<sup>24</sup> Elemento che ricorda ancora una volta le riflessioni di Tronto sull'associazione fra la mascolinità e il gesto del 'prendersi cura' di qualcuno (*caring about*), più astratto e distinto da quello più concreto del 'prestare la cura' (*care giving*).<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Joan Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura*, edizione digitale. La via seguita dalla scrittrice sarda ci sembra per molti versi affine a quella proposta da Carol Gilligan, ovvero l'idea che la morale femminile sia diversa e fondata sull'esperienza della relazione, dell'interdipendenza, dell'empatia. Prospettiva che, nella critica che ne fa Tronto, si rivela non soltanto essenzialista, ma, nella misura in cui distingue fra la dimensione morale e quella politica, si limita a prendere atto dei privilegi parziali che esistono nella nostra società, senza proporre concezioni alternative. Cfr. Carol Gilligan, *In a different voice* (London: Harvard university press, 1982).

<sup>23</sup> Agus, edizione digitale.

<sup>24</sup> Nel romanzo all'Ingegnere che vuole che il poderetto sia in ordine, si oppongono le donne che, assecondando i capricci della natura, vi piantano tutto quello che avrebbe potuto crescervi. Ancora una volta è confermata l'idea che l'uomo sia razionale, la donna naturale, secondo lo schema binario di matrice patriarcale già evocato.

<sup>25</sup> 'Penso che ci si approssimi di più alla realtà dicendo che l'"interessarsi" e il "prendersi cura di" sono i doveri di chi detiene potere, mentre il "prestare cura" e

## Una visione tradizionalista dei ruoli di genere

Il racconto al femminile di Agus è stato talvolta letto come il frutto della ‘ricerca di una sorta di matriarcato perduto, depositario forse del senso ultimo e concreto della vita’.<sup>26</sup> Tale lettura avvalorava il topos dell’arcaicità sarda che ha spinto molti a ipotizzare l’esistenza di un matriarcato nella società rurale e pastorale isolana. In realtà numerose ricerche antropologiche hanno oramai dimostrato l’inconsistenza delle ipotesi matriarcali. Non esistono riscontri concreti di società antiche o contemporanee matriarcali, e la questione del matriarcato, come nota Eva Cantarella, si presta a una confusione pericolosa fra il piano delle ideologie e quello della ricostruzione storica.<sup>27</sup> Il caso della Sardegna non fa eccezione. Numerose antropologhe, fra cui Gabriella Da Re, preferiscono parlare di una gravidanza sociale della donna nella società tradizionale sarda, ed esortano a non confondere matriarcato e matrilinearità, ovvero società in cui il potere maschile, essendo diviso, appare meno forte. È vero che le donne in Sardegna hanno potuto godere di una certa emancipazione sociale ed economica, com’è dimostrato, per esempio, dalla particolare successione ereditaria in Sardegna, dalla tradizione del matrimonio alla ‘sardesca’<sup>28</sup> – un regime di comunione dei beni senza dote, con ricadute egualitarie – o ancora dalla trasmissione del cognome femminile –, tuttavia, ‘la donna sarda è stata almeno sessualmente

---

il “ricevere cura” sono lasciati ai meno potenti’, Joan Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l’etica della cura*, edizione digitale.

<sup>26</sup> Luca Verrelli, ‘Un tempo gentile, la recensione del nuovo romanzo di Milena Agus’, *Uozzart*, 9 ottobre 2020, <https://uozzart.com/2020/10/09/un-tempo-gentile-milena-agus-recensione-libro/>

<sup>27</sup> Eva Cantarella, ‘Matriarcato’, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato\\_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/)

<sup>28</sup> Cfr. Gabriella Da Re, Giulio Angioni, *Pratiche e saperi. Saggi di antropologia* (Cagliari: CUEC, 2003) e Luca Pinna, *La famiglia esclusiva. Parentela e clientelismo in Sardegna*.



controllata tanto quanto nel resto d'Europa',<sup>29</sup> nota Giulio Angioni.

Ci sembra che la rappresentazione della donna che emerge nel romanzo di Agus corrisponda a questo tipo di ritratto. Il presupposto della coniugalità secondo cui 'moglie e marito devono sostenersi nella buona e cattiva sorte'<sup>30</sup> è universalmente approvato, tant'è che quando le donne decidono di aiutare i migranti, andando contro il volere dei loro mariti, questi ultimi le accusano di essere inaffidabili: 'ormai noi mogli per i mariti eravamo soltanto un fastidio'.<sup>31</sup> Sebbene le donne siano convinte della giustezza delle loro azioni e considerino fanatico il comportamento dei loro uomini – 'perché [i mariti] ritenevano che la ragione fosse soltanto dalla loro parte'<sup>32</sup> – sono costrette ad agire di nascosto, come se avessero qualcosa di cui rimproverarsi, 'guardinghe come criminali inseguite dalla polizia'.<sup>33</sup> I tempi non sono più quelli delle loro madri, frustate con la *zirognà* dai mariti se si ribellavano, tuttavia il carico mentale che grava su di loro permane. 'Sottinteso ricattatorio', 'manipolazione emotiva': così lo definisce Michela Murgia che su queste dinamiche nell'ambito della società sarda ha scritto delle considerazioni interessanti:

*Il maschilismo qui è un'apparenza. Sono le donne a comandare davvero in Sardegna, ripetevano continuamente le donne che conoscevo, mentre i maschi annuivano sornioni come se fosse vero. Se la donna si ferma non funziona più niente. La vera padrona è lei. Se infatti era vero che mia nonna aveva le chiavi di casa, era altrettanto vero che non ne usciva mai. Ci sono voluti anni di femminismo letto, condiviso e agito per capire che quello che avevo sempre sentito chiamare benevolmente matriarcato era in realtà semplice matricentrismo e non descriveva per nulla il comando occulto delle donne, ma la responsabilità palese che esse erano costrette ad assumere per reggere un sistema di potere che era e rimaneva profondamente patriarcale.*

Era senza dubbio vero che se le donne nelle mie famiglie si fossero fermate niente avrebbe più funzionato, ma questo non faceva di loro le padrone; piuttosto le

---

<sup>29</sup> Giulio Angioni, 'La famiglia, la donna in Sardegna', in *Lares*, n. 3, 2005, p. 496.

<sup>30</sup> Agus, edizione digitale.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

rendeva l'ingranaggio fondamentale di un meccanismo creato apposta perché padrone non lo diventassero mai, nemmeno di se stesse, se non al prezzo di sensi di colpa e solitudine.<sup>34</sup>

Il romanzo di Agus non intende affatto essere destabilizzante. Esso mette al centro un'etica della cura e dell'accudimento che sono decisamente femminili e tradizionali.

### **La solidarietà fra Sud**

L'assenza di una vera portata politica riflette quella poetica della leggerezza e dell'intimismo, e quel tono da apologo che permeano tutto il romanzo: non c'è nessun intento sovversivo e la stessa questione dei migranti è emendata da qualsiasi tinta ideologica e politicizzante. Leggerezza però non è sinonimo di ingenuità. Il romanzo è un esempio di solidarietà fra Sud, in quanto tematizza il rapporto fra due gruppi poveri e marginali, quello dei paesani sardi e quello dei migranti:

Vederli con addosso le nostre cose faceva impressione, perché un po' loro erano diventati noi e un po' noi loro [...] Fuori un paese perduto che ci trattava da appestate, dentro una congrega di scontenti che non capivano perché erano finiti qui. Ma qualcuno ebbe perfino il coraggio di brindare, chi con l'acqua e chi col vino, alla malasorte che ci aveva uniti [...] Fu quindi un Natale da avanzi dell'umanità.<sup>35</sup>

Una condizione comune di marginalità e di perifericità lega gli abitanti della Sardegna, parte integrante dell'Europa sul piano geografico, ma non su quello socio-economico, e i migranti che 'pensavano che [quella] destinazione fosse un errore e che a breve sarebbero andati dove dovevano andare, cioè in Europa, quella vera, che non aveva nulla a che fare con questo nostro paesino perduto'.<sup>36</sup> Nella prossimità fra Italia meridionale, Africa nera e Vicino Oriente

---

<sup>34</sup> Murgia, 'Il carico mentale delle donne'.

<sup>35</sup> Agus, edizione digitale.

<sup>36</sup> *Ibid.*

– luoghi, questi ultimi, da cui provengono i migranti di cui si parla nel romanzo – si affaccia la questione del Sud globale, un Sud dai confini incerti, costruzione simbolica e storico-culturale, prima ancora che geografica.<sup>37</sup>

Un episodio in particolare del romanzo mostra la tematizzazione del rapporto fra locale e globale: nel corso di una conversazione fra l’Ingegnere e le donne del paese, si accenna al campionato di calcio. Le donne affermano di non seguire il calcio perché la maggior parte dei giocatori sono stranieri (*strangius*), e aggiungono: ‘vorremmo almeno sentire qualche cognome dei nostri in serie A, una squadra formata da Puddu, Marrosu, Mereu [...] - E in panchina? – Rossi, Bianchi’.<sup>38</sup> I *nostri* di cui si parla sono chiaramente i sardi; persino gli italiani *continentali*, cui i cognomi Rossi e Bianchi fanno riferimento, sono assimilati a degli stranieri, sintomo di un rapporto fra sardità e italianità quantomeno problematico, che allude a una secolare percezione dello Stato italiano come colonialista nei confronti del popolo sardo.

Al tempo stesso, possiamo notare che la comune subalternità messa a tema nel romanzo non determina un totale occultamento delle differenze. Agus si mostra sensibile alla questione della prospettiva e del posizionamento, senza cedere alla tentazione di troppo facili accostamenti e assimilazioni: ‘un paese disgraziato a cui

---

<sup>37</sup> Si vedano almeno Luigi Cazzato, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionalismo* (Milano: Mimesis, 2017); Roberto Dainotto, ‘Sud per avventura. Meridionalismo e Global South’, in Silvia Contarini, Ramona Onnis et al., a cura di, *Da ieri a oggi. Tragitti del Sud nella cultura italiana contemporanea* (Firenze: Cesati, 2018), pp. 21–29; Caterina Romeo, ‘Riposizionare il sud: rapporti di egemonia e collaborazioni tra sud Italia e sud globale’, in *Ibid.*, pp. 175–184; Silvia Contarini, ‘Tragitti del Sud’, in *Ead.*, *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana degli anni Duemila* (Firenze: Cesati, 2019), pp. 131–163. Un esempio di tematizzazione letteraria della solidarietà fra Sud si ritrova nel romanzo di Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006).

<sup>38</sup> Agus, edizione digitale.

era stato dato il compito di accogliere gente ancora più disgraziata’;<sup>39</sup> ‘certo, eravamo poveri, ma adesso nelle nostre vite si era insinuata un’umanità ancora più povera’,<sup>40</sup> notano le donne del paese. Anche fra subalterni esistono delle gerarchie, e l’autrice è perfettamente consapevole dei privilegi che, malgrado la loro posizione periferica, derivano ai sardi in quanto cittadini italiani. La voce narrante si chiede infatti: ‘ma del resto, perché mai avrebbero dovuto nutrire gratitudine nei nostri confronti? Avevamo conquistato i loro territori, gli avevamo rubato tutto, rovinato la vita, e dovevano provare riconoscenza per noi, eredi dei Crociati, dei colonizzatori, dei ladri di materie prime?’.<sup>41</sup> La prospettiva è qui rovesciata: il ‘noi’ che prima era soggetto subalterno, ora è soggetto dominante, pur con l’intento esplicito di prendere le distanze dalla retorica imperialista. È interessante, del resto, soffermarsi sul punto di vista dei migranti: molti di coloro che approdano nel paesino sardo non vogliono affatto restarci; per loro che desiderano raggiungere la *vera* Europa, il soggiorno in Sardegna è solo momentaneo. Se riusciranno o meno nel loro intento, non ci è dato saperlo; quello che ci preme sottolineare è che, dal punto di vista di molti migranti, la Sardegna, o perlomeno il paesino sardo in cui vengono mandati (da chi? Nel romanzo non si fa nessun cenno alle istituzioni e agli organi di potere all’origine di tali decisioni), non corrisponde affatto a quell’immagine edulcorata del mondo occidentale che li ha spinti a lasciare il loro Paese per attraversare il Mediterraneo.

### **Genere e privilegio**

Nelle sue pagine dedicate alla *coscientizzazione* del privilegio, Joan Tronto si concentra in particolar modo sul ‘privilegio parziale’ di certe donne che ‘per istruzione, condizione economica, colore della pelle, religione, orientamento sessuale [...] avranno il permesso di

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

avvicinarsi maggiormente ai centri di potere'.<sup>42</sup> Sorge allora spontaneo chiedersi come la questione del privilegio e quella del genere si intreccino nel romanzo di Agus ove la prospettiva femminile è prevalente.

Anzitutto, occorre riflettere su chi si nasconda esattamente dietro il 'noi' collettivo che racconta nel romanzo. È un 'noi' che ingloba veramente tutte le donne del paese? Secondo la filosofa femminista Camille Froidevaux-Metterie, l'uso della prima persona plurale è una forma di 'illusorio inglobamento delle donne' che cela una nociva aspirazione all'universalità.<sup>43</sup> Tale impiego nel romanzo è certamente problematico. Esso non include tutte le donne del paese: vi sono coloro che si mostrano ostili verso i migranti e che vedono in malo modo il comportamento delle loro ex amiche. E ci sono poi le cosiddette Dame, persone altolocate definite come le 'padrone dell'unica dimora decente' del paese,<sup>44</sup> con cui le paesane non hanno mai intrattenuto rapporti: 'si davano delle arie, non si mischiavano. Facevano venire da fuori tutto quello che gli serviva'.<sup>45</sup> La scrittrice si dimostra qui sensibile alle differenze di classe. È significativo notare che l'arrivo dei migranti permette un avvicinamento fra le paesane e le Dame che, per la prima volta, aprono i cancelli della loro dimora al mondo esterno: 'non avevamo mai visto quella casa, fiabesca nelle nostre fantasie da gente modesta'.<sup>46</sup>

È comunque indubbio che dietro il soggetto collettivo narrante ci siano donne bianche, occidentali, eterosessuali. Qui le considerazioni di Tronto sul privilegio parziale sono particolarmente utili per leggere il romanzo di Agus. I rapporti fra Tessy e Pidocchio lo mostrano bene. Tessy è una giovane migrante nigeriana che mette al mondo un figlio, Atom, frutto di uno stupro. Pidocchio è una

---

<sup>42</sup> Tronto, edizione digitale.

<sup>43</sup> Camille Froidevaux-Metterie, *Un corps à soi* (Paris: Seuil, 2021), edizione digitale (nostra la traduzione).

<sup>44</sup> Agus, edizione digitale.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

paesana sarda senza figli che prende subito a cuore le sorti della donna, offrendosi di ospitare lei e il bambino nella sua casa. Pidocchio diventa una specie di nonna per il piccolo Atom, si prende cura di lui come se fosse suo figlio e giunge a scontrarsi con Tessy, non approvando il modo di allevare i bambini tipico dei nigeriani: ‘È proprio gente diversa, troppo, troppo diversa. Credete che gliene importi qualcosa se il bambino piange? Lo lascia strillare. Mi alzo io di notte, lo prendo in braccio, gli canto la ninnananna’.<sup>47</sup> La relazione di cura, ricorda Tronto, non avviene mai fra attori eguali e autonomi. Il rischio, sempre in agguato, è quello del paternalismo/maternalismo nel quale si incorre quando la persona che dispensa la cura ritiene di essere in una posizione migliore rispetto al destinatario della cura stessa. Alcuni studiosi come la teorica femminista Uma Narayan hanno per esempio definito l’intero sistema coloniale come un discorso di cura. A tal proposito non possono non venirci in mente le considerazioni della femminista Adrienne Rich: ‘Anche se siamo state marginalizzate come donne, come donne bianche occidentali produttrici di teoria, abbiamo noi stesse marginalizzato altre donne’.<sup>48</sup>

Di queste asimmetrie il romanzo di Agus mostra di tener conto; eppure resta problematico il fatto che nel romanzo i migranti non prendano mai la parola. Il punto di vista è sempre quello delle donne del paese, attraverso il cui sguardo tutto è filtrato. Il rapporto fra subalternità e *agency* è fondamentale nel discorso postcoloniale e ha sollevato accesi dibattiti<sup>49</sup>. In un’intervista recente, alla domanda

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Adrienne Rich, *Notes Toward a Politics of Location* (1984), p. 219, <https://openspaceofdemocracy.files.wordpress.com/2017/01/adrienne-rich-notes-toward-a-politics-of-location.pdf>.

<sup>49</sup> Il potere della rappresentazione come strumento ideologico ha creato numerose spaccature, prima fra tutte, la critica mossa da Neil Lazarus a Gayatri Spivak sulla questione della presa di parola da parte delle donne subalterne. Il subalterno per Spivak è sempre oggetto, mai soggetto della rappresentazione. Agli occhi di Lazarus, la visione di Spivak feticizza la differenza, definendola come incommensurabile e riducendo la rappresentazione a un fenomeno di ‘ventriloquie

se avesse parlato con dei migranti per raccogliere le loro storie, Milena Agus ha risposto di no, e ha aggiunto di essersi piuttosto basata sui racconti di amici volontari impegnati nell'accoglienza dei migranti.<sup>50</sup> La parola, e con essa l'esperienza, non è mai diretta; è sempre mediata, riportata per procura.<sup>51</sup>

## Conclusioni

A un certo punto del romanzo, la narratrice riporta il seguente pensiero di Saida, donna siriana sbarcata sull'isola insieme al marito Said: 'i popoli sono così ottusi da non capire che gli umani sono uniti da un destino comune, e che nessuna guerra o rappresaglia potrà mai cambiare questa realtà'.<sup>52</sup> La morale del romanzo, semplice e pedagogica, è un invito un po' utopico a superare i pregiudizi che non solo ci impediscono di accettare l'Altro e la sua diversità, ma ci ostacolano persino nella conoscenza di noi stessi e del nostro universo:

Ci sembrava di non avere niente di bello che valesse la pena di mostrargli, solo boscaglia e pecore. Ma i volontari, per lo più cittadini, e alcuni dei migranti si entusiasmarono. E trascinate da loro, noi che delle pecore sarde ne avevamo fin sopra i capelli, iniziammo a vederle con occhi diversi.<sup>53</sup>

Il messaggio che il romanzo pare voler trasmettere è che l'accoglienza produce mescolamento e contaminazione, la solidarietà diventa contagiosa. Ma è veramente così? Il finale del testo sembra dirci l'opposto: 'la mescolanza degli umani, che ci era apparsa tanto semplice allora, quando eravamo uniti e facevamo qualcosa che

---

politique'; cfr. Neil Lazarus, *Penser le postcolonial* (Paris: Amsterdam, 2006), p. 71.

<sup>50</sup> Rittatore Vonwiller, 'Abbiamo bisogno di "Un tempo gentile"'.  
<sup>51</sup> Cfr. Deepika Bahri, 'Le féminisme dans/et le postcolonialisme', in Neil Lazarus, *Penser le postcolonial*, p. 308.

<sup>52</sup> Agus, edizione digitale.

<sup>53</sup> *Ibid.*

sembrava difficilissimo perfino ai governi, forse è impossibile'.<sup>54</sup> I migranti partono, le paesane e le Dame ritornano alla loro vita di sempre, l'ordine naturale delle cose è ristabilito, un ordine fortemente determinista che non lascia spazio a nessuna possibilità di sovversione.

Il titolo del nostro saggio 'Lo spazio al margine di Milena Agus: cura di sé e cura del mondo' vuole essere un omaggio al gran contributo di bell hooks per la quale il margine è 'luogo di creatività e di potere, spazio inclusivo in cui agiamo con solidarietà, per cancellare la categoria colonizzato e colonizzatore'<sup>55</sup>. Lo spazio al margine tratteggiato dalla scrittrice sarda non ha quei tratti di radicalità e quella carica ideologica che permeano le riflessioni di bell hooks, ma vuole comunque essere un esempio di solidarietà e di relazionalità a partire da una condizione di perifericità. Un esempio tinto di leggerezza, di bontà, di comicità e di fiabesco, tratti del romanzo che ne hanno determinato il successo a livello sia nazionale che internazionale.

## **Biografia**

**Ramona Onnis** è professoressa associata di italianistica presso l'Université Paris Nanterre (CRIX, *Centre de Recherches Italiennes*). Le sue ricerche vertono sugli studi culturali, postcoloniali e di genere in rapporto alla letteratura e alla cultura italiane contemporanee. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Fantascienza femminista. Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea*, Ramona Onnis, Anna Chiara Palladino, Manuela Spinelli (dir.) (Firenze: Cesati, 2022); *Donne e sud. Percorsi nella letteratura italiana contemporanea*, Ramona Onnis, Manuela Spinelli (dir.) (Firenze: Cesati, 2018).

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, trad. it. a cura di Maria Nadotti (Milano: Feltrinelli, 1998), p. 103.



## Bibliografia

- Agus, Milena, *Un tempo gentile* (Milano: Nottetempo, 2020), edizione digitale.
- Angioni, Giulio, 'La famiglia, la donna in Sardegna', in *Lares*, 3, 2005, p. 487–498.
- Cantarella, Eva, 'Matriarcato', in *Enciclopedia delle scienze sociali*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato\\_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/).
- Cavarero, Adriana, 'Il pensiero femminista. Un approccio teoretico', in Ead., Franco Restaino, a cura di, *Le filosofie femministe* (Milano: Mondadori, 2002), pp. 78–115.
- Cazzato, Luigi, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo* (Milano: Mimesis, 2017).
- Contarini, Silvia, 'Tragitti del Sud', in Ead., *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana degli anni Duemila* (Firenze: Cesati, 2019), pp. 131–163.
- Dainotto, Roberto, 'Sud per avventura. Meridionalismo e Global South', in Silvia Contarini, Ramona Onnis et al., a cura di, *Da ieri a oggi. Tragitti del Sud nella cultura italiana contemporanea* (Firenze: Cesati, 2018), pp. 21–29.
- Da Re, Gabriella, Angioni, Giulio, *Pratiche e saperi. Saggi di antropologia* (Cagliari: CUEC, 2003)
- Froidevaux-Metterie, Camille, *Un corps à soi* (Paris: Seuil, 2021), edizione digitale.
- Gilligan, Carol, *In a different voice* (London: Harvard University Press, 1982).
- hooks, bell, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, trad. it. a cura di Maria Nadotti (Milano: Feltrinelli, 1998).
- Lazarus, Neil, *Penser le postcolonial* (Paris: Amsterdam, 2006).
- Murgia, Michela, 'Il carico mentale delle donne', *la Repubblica*, 21 febbraio 2020, <https://rep.repubblica.it/pwa/generale/2020/02/20/news/emm-a-248977060/>.

- Oppo, Anna, ‘Dove non c’è donna, non c’è casa’, in Marzio Barbagli, David Kertzer, a cura di, *Storia della famiglia italiana 1750-1950* (Bologna: Il Mulino, 1992).
- Oppo, Anna, ‘Il lavoro domestico nella società tradizionale’, in Francesco Manconi, a cura di, *Il lavoro dei sardi* (Sassari: Gallizzi, 1983), pp. 46–54.
- Pinna, Luca, *La famiglia esclusiva. Parentela e clientelismo in Sardegna* (Nuoro: Illisso, 2010 [1971]), edizione digitale.
- Rich, Adrienne, *Notes Toward a Politics of Location* (1984) <https://openspaceofdemocracy.files.wordpress.com/2017/01/adrienne-rich-notes-toward-a-politics-of-location.pdf>
- Romeo, Caterina, ‘Riposizionare il sud: rapporti di egemonia e collaborazioni tra sud Italia e sud globale’, in Silvia Contarini, Ramona Onnis et al., a cura di, *Da ieri a oggi. Tragitti del Sud nella cultura italiana contemporanea* (Firenze: Cesati, 2018), pp. 175–184.
- Rittatore Vonwiller, Letizia, ‘Abbiamo bisogno di “Un tempo gentile”’, *Corriere della Sera. La 27esima Ora*, 4 novembre 2020, [https://27esimaora.corriere.it/20\\_novembre\\_04/milena-agus-suo-ultimo-romanzo-abbiamo-bisogno-un-tempo-gentile-2e829364-1e6a-11eb-9970-42ca5768e0fd.shtml](https://27esimaora.corriere.it/20_novembre_04/milena-agus-suo-ultimo-romanzo-abbiamo-bisogno-un-tempo-gentile-2e829364-1e6a-11eb-9970-42ca5768e0fd.shtml).
- Serughetti, Giorgia, *Democratizzare la cura, curare la democrazia* (Milano: Nottetempo, 2020), edizione digitale.
- Tronto, Joan, *Confini morali. Un argomento politico per l’etica della cura*, trad. it. a cura di Alessandra Falchi (Parma: Diabasis, 2013), edizione digitale.
- Verrelli, Luca, ‘Un tempo gentile, la recensione del nuovo romanzo di Milena Agus’, *Uozzart*, 9 ottobre 2020, <https://uozzart.com/2020/10/09/un-tempo-gentile-milena-agus-recensione-libro/>.

# Tessere parole: insularità nella poesia di Antonella Anedda Angioy

Giuliana Adamo

**Sommario:** Il saggio si sofferma su alcune ragioni poetiche di Antonella Anedda Angioy nel loro legame con la dimensione della sua isola di appartenenza, attraverso l'osservazione della sua peculiarità nella ricerca della parola poetica. Le parole di Anedda oltrepassano l'ordito e la trama, alterano il cronotopo universalizzandolo. I dettagli tessuti dalle sue parole raccontano il finito dando voce alla verità della poesia, trasmettendola di isola in isola, di tempo in tempo, di voce in voce.

**Parole chiave:** Anedda, dettagli, fili, impermanenza, fragilità, vuoto, ironia.

La luna mia, per mia continua pena,  
mai sempre è ferma, ed è mai sempre piena.  
È tale la mia stella,  
che sempre mi si toglie e mai si  
rende,  
che sempre tanto bruggia e tanto  
splende,  
sempre tanto crudele e tanto bella;  
questa mia nobil face  
sempre sì mi martora, e sì mi piace.  
(Giordano Bruno, *De gli  
eroici furori*, 1585)

Noi siamo anche insetti, ma ciascuno  
con la coscienza dell'infinito.  
(Maria Lai,  
*Curiosape*, 2002)

Antonella Anedda Angioy, storica dell'arte, traduttrice e saggista, è una delle voci più importanti della poesia contemporanea in Italia e all'estero. Il suo linguaggio tende alla cancellazione dell'io, lavorando in punta di scalpello, rastremando le parole, togliendo il superfluo, essenzializzando il necessario, non volendo mai essere perentoria e definitiva, in una lingua importante per quel che dice e per quel che tace, e per come lo dice e come lo tace.<sup>1</sup> E, memore di Paul Celan, sfida la barriera di una lingua incapace di dire l'ineffabile usando un linguaggio che oscuri l'io e che smontando i nomi dalle cose prova a dirne "il soffio".<sup>2</sup> Poeta dei dettagli – capaci di aprire mondi possibili e di permettere altri sguardi –,<sup>3</sup> nel solco di un ininterrotto dialogo poetico con i suoi interlocutori più cari tra cui Emily Dickinson, Vladimir Majakovskij, Osip Mandel'stam, Paul Celan, Amelia Rosselli, Philippe Jacottet, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Seamus Heaney. Anedda, forte il suo legame etico e pragmatico con Maria Lai, tesse orditi e trame di parole nel cui

---

<sup>1</sup> Su questo punto si rimanda a Giuliana Adamo, *La parola di Antonella Anedda Angioy tra poesia e traduzione* (in *Quaderns d'Italia*, 23 (2018), pp. 147–160). Sulla lingua della poeta si veda Cecilia Bello Minciocchi, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. "Salva con nome" di Antonella Anedda*. Si noti che, laddove le citazioni da Anedda non siano corredate da riferimenti bibliografici, si tratta di appunti ricavati da colloqui e scritture private tra la poeta e chi scrive.

<sup>2</sup> Ivi. Per "soffio" cfr. Anedda, v. 12, *Voci sovrapposte*, dalla raccolta *Salva con nome* (Milano: Mondadori, 2012), p. 100. Sulla revisione della soggettività progressivamente realizzata da Anedda nel corso delle sue opere, si veda il saggio di Caterina Verbano, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-5/>, dove la studiosa rileva che: 'È già nelle prime raccolte, da *Residenze invernali* fino a *Il catalogo della gioia*, che trova infatti fondamento un io poetico significativamente declinato come soggetto di percezione, colto in un'attitudine relazionale, che si manifesta nell'osservazione degli oggetti e degli spazi, nell'esercizio della descrizione e dell'ascolto'.

<sup>3</sup> Antonella Anedda, da *Dal balcone del corpo* (Milano: Mondadori, 2007), *Anniversario II*: 'Basta un dettaglio perché mi visitino i delitti / come la (vera) storia degli uomini / [...] / Non siamo quello che ci piace credere / Fingiamo fino all'ultimo finché ci scorre la vita'. Si veda, inoltre, il prezioso volumetto di Antonella Anedda, *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi* (Roma: Donzelli, 2009).

intreccio si profila ed emerge insistente, misteriosa, resiliente, la dimensione peculiare dell'insularità che le proviene, geograficamente, dall'isola materna (Sardegna), ed in particolare, più intimamente, dagli spazi della Maddalena, la sua isola nell'isola, a cui è legata per ragioni ataviche.

Anedda scrive poesia *traducendo* e *trasportando* nel suo linguaggio essenziale, esatto e polisemico altri linguaggi: dalla pittura, dalla poesia, dal ritmo di *sa limba* – nella forma del logudorese – a cui si è avvicinata con timidezza per poi scoprirsi permeata. Attraverso la lettura di alcuni versi e passi tratti dalle sue opere poetiche e saggistiche il mio intervento mostrerà alcuni punti nodali della poetica di Anedda in termini di distanza, assenza, isola come metafora. Anedda conosce bene la condizione geografico-esistenziale di chi è nato in una terra circondata dal mare. Condizione ontologica di esilio e di diaspora che espone all'incontro con l'Altro, al confronto continuo tra la propria e l'altrui identità, ad una profonda e complessa globalità, e che, poi, comporta sempre il *nostos*, la ritrazione, la riflessione, la solitudine. Le parole di Anedda oltrepassano l'ordito e la trama, alterano il cronotopo universalizzandolo: il tempo si azzera od eterna, lo spazio si dilata e sconfina. I dettagli tessuti dalle sue parole raccontano il finito dando voce alla verità della poesia, trasmettendola di isola in isola, di tempo in tempo, di voce in voce.

## **Insularità**

Come suggerisce Francesco Ottonello nella sua lettura post-coloniale della sua opera:

l'isola non rappresenta soltanto una metafora letteraria, ma anche nella sua consistenza biogeografica esercita una funzione fondamentale nello sviluppo dell'immaginario del poeta. Possiamo dire che l'isola ha un ruolo intrinseco alla poetica di Anedda, poiché con il suo portato simbolico-archetipico e biografico-esperienziale reca dei risvolti che riguardano scelte non meramente tematico-

contenutistiche, ma primariamente stilistico-linguistiche.<sup>4</sup>

Il filo rosso con l'isola attraversa tutta la sua scrittura poetica. In *Notti di pace occidentale* (1999),<sup>5</sup> una delle sue raccolte più militanti il cui titolo antifrastico rimanda alle coeve guerre orientali del Golfo e dei Balcani, il nesso con l'isola offre un punto privilegiato di osservazione del mondo:

la lentezza mi viene dal silenzio  
e da una libertà – invisibile –  
che il Continente non conosce  
l'isola di un pensiero che mi spinge  
a restringere il tempo  
a dargli spazio  
inventando per quella lingua il suo deserto.<sup>6</sup>

Un esempio della persistenza – che ha molto a che vedere con la sua individuale *insularità* fatta di antiretorica, riserbo, *pietas* per chi soffre e per chi non c'è più, devozione verso persone e cose perdute – di alcuni temi e concetti chiave, è offerto dall'ultima silloge poetica del 2018 intitolata, tacitamente, *Historiae*, a proposito della quale l'autrice ha in più occasioni chiarito di avere scelto lo storico latino perché nella sua impassibilità è uno dei pochi ad avere ammesso che 'noi, i Romani, abbiamo fatto un *deserto* e l'abbiamo chiamato *pace*'.<sup>7</sup> Il legame di Anedda con Seamus Heaney, altro poeta insulare, con cui condivide il punto di vista sul credito da dare oggi alla poesia, passa anche attraverso Tacito, citato dal poeta irlandese nel 1995 nel suo discorso per il Nobel:

It is difficult at times to repress the thought that history is about as instructive as an

---

<sup>4</sup> Francesco Ottonello, <https://www.mediumpoesia.com/isolatRIA-una-possibilita-di-lettura-postcoloniale-dellopera-di-antonella-anedda/>, *Laboratorio critico* (2021), p. 1.

<sup>5</sup> Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale* (Roma: Donzelli, 1999).

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 14–15.

<sup>7</sup> Enfasi mie.

abattoir; that Tacitus was right and that *peace* is merely the *desolation* left behind after the decisive operations of merciless power.<sup>8</sup>

### **Naturalismo e de-antropocene**

Quello di Anedda è uno sguardo antropologico e non antropocentrico, volontariamente distaccato dal Continente e il cui il punto di vista *insulare* consente di cogliere orizzonti più sconfinati e confinanti, a 360<sup>0</sup> di ampiezza e di verticalità, aprendosi ad un vasto spettro di possibilità ma sempre tenendo ben presente la nostra realtà di finitezza e *impermanentza*. Niente meglio di un'isola rappresenta il nostro essere *gettati* tra vita e morte, tra un prima e un dopo di inesprimibile – da noi solo evocato lessicalmente – silenzio. Forse non è azzardato immaginare la insularità di Anedda come uno spazio necessario al suo pensiero e alla sua poesia, alla stregua di ciò che per Charles Darwin deve essere stata la sua esperienza galleggiante sul *Beagle* grazie a cui, navigando alle Galapagos, poté mettere a punto i fondamenti della sua teoria evolucionistica. Non è un caso che il più recente lavoro di Anedda, risultato della sua ricerca dottorale oxfordense, si intitoli *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*,<sup>9</sup> saggio in cui emergono con solida chiarezza i fondamenti della sua poetica. Si legga questo passaggio in cui, citando Gianni Celati, tra i suoi amati autori, ricorda:

Per me l'opera simbolo che tutti gli italiani dovrebbero leggere, sono le *Operette morali* di Giacomo Leopardi, suprema forma di darwinismo letterario, che prospetta l'uomo oltre il proprio confine, che ci ricorda la nostra mortalità insegnando a vergognarci delle nostre vanità, a non esser categorici mai. Per me quelle pagine sono l'educazione più sicura, quella a cui sento di dover tornare. Non potremmo trovare un viatico migliore. Darwin (e non il darwinismo sociale) è il

---

<sup>8</sup> Seamus Heaney, *The Nobel Prize in Literature (Lecture, 2015)*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/heaney/lecture/>. Enfasi mie.

<sup>9</sup> Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi* (Novara: Interlinea, 2022). In questo saggio troviamo un dotto, appassionato, originale confronto tra Erasmus Darwin (nonno), Charles Darwin (nipote) e Giacomo Leopardi (soprattutto l'autore delle *Operette morali*, dello *Zibaldone* e della *Ginestra*).

possibile interlocutore a venire di Leopardi.<sup>10</sup>

Nel corso del saggio, rintracciando nel suo tempo presente i passi dei Darwin e di Leopardi all'insegna di un'osservazione fatta di assoluta concentrazione e dimenticanza di sé, Anedda continua a riflettere sulla vacuità dell'io titanico e sulla ineludibile necessità di avere coscienza dell'umana finitudine e di accettarla qual è, senza false illusioni. E solo da questa consapevolezza può venire l'unica pace per noi sulla Terra.

Dai passi sopra richiamati traspaiono alcuni dei nodi fondativi della poesia di Anedda: finitudine, 'mortalità, vanità, pace, accettazione, dimenticanza di sé'.

E fin dalle sue prime raccolte scrive sulla necessità di accettare la nostra condizione: con il sogno di una lingua anonima che possa smarcarsi dalla dittatura dell'io, abbracciando così, a pieno titolo, la tradizione che da Lucrezio porta ai Darwin (nonno e nipote) e a Leopardi. Si legga:

Non volevo nomi per morti sconosciuti  
eppure volevo che esistessero  
volevo che una lingua anonima  
– la mia –  
parlasse di molte morti anonime.  
Ciò che chiamiamo pace  
ha solo il breve sollievo della tregua.<sup>11</sup>

A Lucrezio, che nel suo poema ammoniva che la terra non è fatta per noi e non è in nostro potere, farà eco Charles Darwin che dedica ai vermi un importante lavoro.<sup>12</sup> Anedda legge, pensa, confronta, elabora e, nei paragrafi conclusivi, offre spunti di riflessione più che mai pertinenti in questo nostro tempo. Nel paragrafo conclusivo,

---

<sup>10</sup> Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, pp. 76–77.

<sup>11</sup> Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 10.

<sup>12</sup> Charles Darwin, *The Formation of Vegetable Mould through the Action of Worms* (London: John Murray, 1881).



sottotitolato performativamente *Ora sono una persona diversa*,<sup>13</sup> la riflessione a ritroso si materializza in una *agency* che scardina i confini spazio-temporali con chi l'ha preceduta e che la porta a sottoscrivere il loro messaggio con forza sommessata:

Siamo fragili, siamo caduchi. Illudersi è inutile, ma saperlo invece che alla distruzione potrebbe renderci grati per ogni momento di tregua.<sup>14</sup>

Dal profondo della sua insularità, isola a sua volta, sballottata tra venti e marosi, Anedda cerca qualche momentaneo riparo e guarda ai dettagli, a cosa resta dopo le tempeste, a cosa e a chi ancora galleggia o, in altro tempo, è riuscito a farlo. La sua poesia laica non consola, né illude; rallenta e dilata spazio e tempo. (Rac-)coglie ferite, perdite, schegge che rimandano a un mosaico più ampio spesso inspiegabile con cui dobbiamo venire a patti con solidarietà, con quella *pietas* che, dalla *Antigone* di María Zambrano, è fatta di ascolto-accoglienza-condivisione, dismettendo alterigia e osceno senso di onnipotenza verso il creato e verso ogni altra non umana specie. Dallo scomporre e ricomporre tessere e residui proviene la forza sommessata della sua poesia che consiste nell'aiutarci a farci durare un po' di più del poco tempo che ci è concesso:

noi non siamo salvi  
noi non salviamo  
se non con un coraggio obliquo  
con un gesto  
di minima luce. (1999, p. 10)

‘[N]on siamo salvi’ ‘obliquo’, ‘minima’: smontando pensiero e linguaggio antropocentrici da una prospettiva quasi da entomologa la lingua poetica di Anedda è ‘poiesis’, è un ‘fare’ che ci offre uno squarcio di pace attraverso la ricomposizione di brandelli di reale. L’unica “tregua” che ci è data – ‘questo io chiamo tregua / misura

---

<sup>13</sup> Enfasi originale.

<sup>14</sup> Anedda, *Notti di pace occidentale*, pp. 269–70.

che rende misura lo spavento / metro che non protegge' (1999, 12) – è resa possibile attraverso un pianissimo verbale che *salva con nome* riallacciando vivi e morti, riscattando frantumi di vero, invitando a fermarsi a pensare senza panico e con ironia alla nostra condizione senza scampo.<sup>15</sup>

In *Historiae* (2018) Anedda torna sullo stesso tema, in diretta e in prima linea:

#### *Perlustrazione I*

Entro con mia madre nella morte. Lei ha paura.  
Cerco nella mia filosofia qualcosa che ci aiuti,  
parlo della cicuta e degli stoici,  
dico la solita frase che quando noi ci siamo, lei,  
la morte, scompare, ma non funziona  
anzi cresce dentro di me il terrore.<sup>16</sup>

Ragione e filosofia non aiutano. La cercata 'consolazione' è sostituita da una alienata 'perlustrazione'. La solitudine, l'isola che ciascuno di noi è, infrange il celebre verso di John Donne 'nessun uomo è un'isola'. Si muore da soli, e il 'tempo è il buco che divora' e il vento che batte feroce sull'isola spazzando via, giustamente incurante, ogni cosa, gli è degna metafora.

#### **Mare, vento, sale**

Anedda, insularità e mare sono tessuti insieme con forza. Letteralmente e metaforicamente. Mare che circonda, unendo e separando, mare che accoglie e fa naufragare come nell'*explicit* dell'*Infinito* di Leopardi. Vivere è, quindi, sopravvivere a quel continuo naufragare che ci coinvolge tutti:

La nave salpa e cammina  
ed è un quieto santuario.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Nel 2012 esce presso Mondadori la raccolta poetica di Anedda *Salva con nome*.

<sup>16</sup> Antonella Anedda, *Historiae* (Torino: Einaudi, 2018), p. 43.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 32.

E tutti noi siamo come ‘vivi’ che ‘si chiamano da barche lontane’.<sup>18</sup> La poesia di Anedda è abitata da onde, dal sale, dal vento. In *Residenze invernali*, la raccolta dell’esordio poetico nel 1992, la penultima sezione di undici liriche, si intitola *Chiusa di vento*. La V lirica recita (p. 71):

Il vento entra  
rovista ogni fessura  
rode piano la pelle.

Una poesia di visioni materiali, attraverso la fisicità degli occhi e dello sguardo che incessante scruta con perizia e attenzione:

Vedo dal buio  
come dal più radioso dei balconi.  
Il corpo è la scure.<sup>19</sup>

E il corpo, chiamato alla ribalta, unico reale perimetro in cui è circoscritta la nostra materica esistenza, ritorna più volte nella stessa raccolta e, teso verso il mondo con alle spalle la casa, abita la raccolta mondadoriana del 2007 intitolata, in continuità, *Dal balcone del corpo*,<sup>20</sup> dove in *Anniversario II* si legge:

Vedo il mio corpo: adesso sprigiona faville  
capaci di rischiararmi il cammino.  
Invecchiando mi riempio di immagini.

Il corpo è il luogo dell’accoglienza e della stratificazione. Immagini di memoria, di vissuto, flutti e stralci del passato vi ritornano e la

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>19</sup> Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 9.

<sup>20</sup> Anedda ha scritto a questo proposito che ‘il corpo serve come un qualsiasi balcone a entrare in casa e a guardare fuori’. Si veda *L’ammaestramento delle lingue: intervista ad Antonella Anedda*, a cura di S. Morotti, *Soglie*, X, 1, (aprile 2008), p. 68.

parola poetica gli offre una resistenza contro l'oblio, cucendole materialmente – fatta propria la lezione di Maria Lai, su cui tornerò – insieme ai versi nelle sue pagine, come si vede, per esempio, nel breve elenco di istruzioni (sempre accesa la fiaccola dell'ironia) in *Vita dei dettagli*:

Prendi una fotografia, taglia le parti più amate: l'ala del naso,  
la curva del collo.  
Posale su di un cartone.  
Metti lo spazio tra le parti, mettilci l'aria.  
Gli occhi.  
Fai lo stesso lavoro. Allontanali, colora lo spazio (colora il dolore),  
fai concreta la separazione.<sup>21</sup>

Alla pagina 2 del medesimo volume Anedda enuncia il suo programma di rovesciamento di misure, di visioni e della loro portata: 'Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole'. Lo spazio, scritto o cucito, accoglie l'ombra della perdita. Dà luogo ad una inedita soggettività, la cui identità viene a definirsi solo in una relazione di desiderio o di mancanza:

Chi cuce, chi scrive, chi guarda, non solo costruisce oggetti compositi come vestiti fatti di foglie e spine, ma soprattutto allestisce uno spazio eterogeneo e plurale.<sup>22</sup>

Cercare, ricordare, trovare, rinominare, ricomporre perdite, fratture, fessure. È questa l'ancestrale arte tessile di Anedda capace di lasciarci intravedere rari momenti di pace o di tregua fugace tra i moti che scorrono travolgendo l'io e gli altri, i morti e i vivi. E se nel 1999, respirando venti di guerra, scrive (p. 19):

Eppure tanto silenzio  
a stento lo chiameresti pace

---

<sup>21</sup> Antonella Anedda, *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi* (Roma: Donzelli, 2009), pp. 166–167.

<sup>22</sup> Verbano, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, p. 2.

invano cercheresti di capire l'enigma di ogni tregua  
quel campo di sollievo venato di timore

alla p. 57 della stessa raccolta si appella alla funzione della poesia:

Ora solo il linguaggio può ridire quei gesti  
scrivenerne piano ripetendo l'ardore con cautela  
fissando perché restino ancora in quella stanza  
le grandi ombre di allora.

E ad una pace raggiungibile, solo temporaneamente, rimandano questi versi che (forse) contaminano una desolata immagine montaliana con le possenti pitture delle tempeste marine di Turner, suffragate dalla familiarità con la violenza dei moti e dei venti delle Bocche di Bonifacio dove un faro lontano 'guida il traghetto che accoglie la bufera'.<sup>23</sup>

### **Ironia e pietas**

Nel suo relazionarsi naturalista con il mondo e con la specie umana, la sensibilità di Anedda si avvale della dell'ironia, del distacco: armi supreme dell'intelligenza.<sup>24</sup> E avverte la necessità della *pietas* intrecciata al riso, come già ravvisa nell'ultimo Leopardi: 'Chi ha il coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morire'.<sup>25</sup> Ridere, sorridere alla, o della, nostra ineluttabilità. Come nello scherzoso *Sonetto disobbediente* dove, rivolgendosi alla poetessa trecentesca Ortensia di Guglielmo che voleva 'dopo morta rimanere in vita (*che ossessione: elimina l'ossimoro, non è meglio l'effimero?*)', le rivolge questo invito:

Diventa Hortense, smetti / di essere virtuosa, poi trasformati di nuovo, diventa la

---

<sup>23</sup> Antonella Anedda, *Residenze invernali* (Milano: Crocetti Editore, 1992), p. 22.

<sup>24</sup> A questo proposito, si rimanda alla lettura di Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Torino: Einaudi, 1976).

<sup>25</sup> Si tratta del *Pensiero LXXVIII* dallo *Zibaldone* di Leopardi, citato da Anedda nella pagina finale del suo saggio *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, p. 279.

libellula di Amelia, / disperdi il seme, l'umore, smetti di sospirare per la fama / disubbidisci / stai fuori dall'elogio e dalla rima, diventa spensierata, / filosofa dei boschi, deponi la speranza e la paura / diventa un corvo, una cornacchia, trovati da sola.<sup>26</sup>

Ironia e riso sono contaminati dai mali storici che hanno offeso il secolo breve e che continuano nel nostro presente. Per parlare del quale si richiede continuità con la linea celaniana, che non ammette nessuna innocenza:

Per questo scrivo con riluttanza  
con pochi sterpi di frase.<sup>27</sup>

La sua poesia si impegna a non 'mentire' che in russo – lingua da lei frequentata – non significa 'ingannare' bensì 'dire cose superflue'.<sup>28</sup> Una poesia che nomina il vero. Esemplificativa a questo proposito la lirica 1991, conclusiva di *Residenze invernali* (1992), scritta *ex negativo*: 'In nessun luogo c'è bisogno di noi / [...] Nessuno ci ha chiamato / [...] In nessun tempo c'è bisogno di noi / [...] Nessun tempo ha bisogno di noi / [...] Non ho parole cupe / non cupe abbastanza'. La non necessità della nostra esistenza, rapportata all'universo che ci circonda e di cui siamo solo una parte, accompagnata dalla non sufficienza di una lingua che non è in grado di esprimere la cupezza; gli oggetti umili; i dettagli minimi; il distacco ironico; la verticalità dello sguardo, l'uso della metafora ('recinto' dove durano le cose): c'è già tutta la poetica di Anedda in questi versi scritti, come si legge nella nota a piè di pagina, a 'Roma, dicembre 1990'. La ricerca di una lingua espressiva il più possibile incolore e anonima risulta in una scelta polimetrica che consente di

---

<sup>26</sup> Antonella Anedda, 'Tacete, o maschi'. *Le poetesse marchigiane del '300*. Accompanate dai versi di Mariangela Gualtieri, Antonella Anedda, Franca Mancinelli, figure di Simone Pellegrini, a cura di Andrea Franzoni e Fabio Orecchini (Ancona: Argolibri, 2020), p. 43.

<sup>27</sup> Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 14.

<sup>28</sup> Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda (Roma: Donzelli, 2004).

verbalizzare lo sguardo, come in Rimbaud o nella Achmatova, ‘con parole poverissime, appena soffiate’.<sup>29</sup> E quel soffio veicola il riserbo, il pudore e il “coraggio della sua parola” grazie a cui la

poesia ci indica dove sti sta, dove si è giunti: la poesia rimane qualcosa di utile, la tremante immobilità di un perdono, quella rara mitezza soffiata al mondo, sulle cose degli uomini, come un vento anonimo.<sup>30</sup>

Anedda accredita alla poesia la nostra unica possibilità di sopravvivenza: quella della difesa della memoria delle parole e, attraverso di esse, delle cose e persone a cui si riferiscono:

Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco*  
trema più fragile del bosco.<sup>31</sup>

### **Tessere**

Il verbo ‘tessere’ del titolo evoca anche il legame di Anedda con Maria Lai, sulla cui opera ha offerto un recente contributo nel catalogo della straordinaria retrospettiva, *Tenendo per mano il sole*, che il Maxxi, ha dedicato alla grande artista sarda tra giugno 2019-gennaio 2020. ‘Tessere’ ‘filo’ ‘ago’ ‘ricamare’, ‘rammendare’ sono parole-chiave in comune tra l’artista e la poeta. Il loro significato è meno simbolico e più letterale: entrambe, nella loro diversità creativa, agiscono servendosi di oggetti concreti attraverso cui esprimersi. Abbiamo già ricordato che Anedda, nei suoi testi, compone cucendole insieme in forma di *collage* fotografie, versi, frammenti, da cui traspare l’accoglimento del modello offerto dai libri *cuciti* dell’artista di Ulassai che, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, costruisce col filo le sue storie:

Fiabe cucite appunto, dove è possibile cogliere quel senso di magica sospensione tra sperimentazione e rito, tra scarto creativo e rigore progettuale, che è uno degli

---

<sup>29</sup> Colasanti, *Premessa*, p. 10.

<sup>30</sup> *Ibid.* per ambo le citazioni, rispettivamente a p. 7. e p. 11.

<sup>31</sup> Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 31.

aspetti più caratteristici e affascinanti della sua ricerca; quel dialogo tra memoria e invenzione che, combinato in tanti modi differenti, attraversa la storia di Maria Lai fin dagli esordi scultorei.<sup>32</sup>

Anedda riprende quel filo, simbolico e rituale, che, grazie allo stupore della parola poetica che apre sempre nuove catene di significazione, le consente un continuo ritorno allo scorrere della Storia e delle nostre storie. Un moto contrario, controcorrente, che trova nel ritrovare, ricucire e ricomporre, far riemergere seppure per poco il suo senso più fondo, '[c]ostruendosi come scrittura, come immagine, unendo segni e significati il filo crea una storia nella storia'.<sup>33</sup> Memoria, *pietas*, stupore, creazione sono i fili che uniscono Anedda e Lai.

Ed entrambe paiono accomunate da una sorta di insularità genetica che si riflette, nel gioco con la propria arte. Lai e Anedda sanno, da isolate, l'attraversare il mare, l'aria, il vuoto. Un vuoto fisico che spoglia, spiazza e può riempirsi solo andando e tornando ancora e di nuovo. L'insularità è terribilmente locale e prepotentemente globale; è contrazione e distensione: ti avvolge e può respingere, ti accoglie e può ricusare. È, in ogni caso, sempre confronto, dialogo, e il ritirarsi non coincide col chiudersi. Declinata anche come dimensione intima che, per il proprio lavoro di ricerca e sperimentazione, esige rigore, concentrazione e silenzio. Scrive Maria Lai:

Ogni opera d'arte deve diventare pane da / offrire a una mensa comune. / È il potere politico che deve apparecchiare / la mensa, ma come per un rito religioso, / non come per un mercato. / Invece, domina la certezza di poter progettare / la cultura con le sole leggi della logica / e dell'economia. / L'informazione diventa eccesso di pubblicità. / Ciò che doveva essere intimo /diventa spettacolo.<sup>34</sup>

Riserbo e timidezza, non visibilità e discrezione, solitudine – Maria

---

<sup>32</sup> Gianni Murtas, *Una fiaba infinita*, introduzione a Maria Lai, *Curiosape*, (Cagliari A.D.arte duchamp, 2002), pp. 7–9, (p. 9).

<sup>33</sup> Ivi.

<sup>34</sup> Lai, *Curiosape*, p. 16.



Lai lamentava che quello che la politica non riesce veramente a capire è la solitudine dell'arte —<sup>35</sup> sono condivise da entrambe: tratti costitutivi delle rispettive etica e poetica. Alla dichiarazione di Lai: 'Lavoro per capire, per pensare... La mia ansia è scoprire che cosa mi appartiene veramente. Ho bisogno di silenzio intorno al mio lavoro'.<sup>36</sup> Fanno eco quelle di Anedda:

Scrivo per la pietà del buio  
per ogni creatura che indietreggia  
con la schiena premia a una ringhiera  
per l'attesa marina – senza grido – infinita. (1999, p. 31)

La sua scrittura nasce da un desiderio di libertà, da un'esigenza di esplorare, da una passione fenomenologica; non teme né il silenzio né la solitudine.

La voce di Anedda silenzia, dal di dentro della lingua poetica, le 'trombe d'oro della solarità', si assume la propria responsabilità nel partecipare alla conoscenza e alla memoria del male del mondo, da cui dichiara di non potersi sentire separata perché 'se c'è stato e c'è orrore io ne trascino una scheggia'.

'Schegge' 'frammenti' 'perdite' sono le fibre della *texture* poetica di Anedda, rintracciate, dipanate, filate insieme grazie al fuso del suo linguaggio nutrito dalla sua sapienza profonda e multiforme (poesia, letteratura, storia, arte, pittura, scienza, lingue e culture diverse) e dalla sua ironia. Un distacco che le proviene dalla combinazione della sua sensibilità scientifico-naturalista e dell'attenzione piena di *pietas* ai dettagli. La sua materia poetica amalgama il materialismo lucreziano con la passione per il naturalismo dei Darwin (il nonno Erasmus e il nipote Charles), l'eredità della sublime indifferenza leopardiana e la lezione di Mandel'stam, che le ha spalancato 'nella vita una radura', dove il suo sguardo spazia tra focalizzazione su *minimalia* di virgiliana memoria

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>36</sup> Anedda, dattiloscritto per Maria Lai, p. 4.

– anche attraverso le rivisitazioni degli amati Bishop e Heaney –, e ampiezza di visione. Quell’ansia di infinito che, pur con il limite invalicabile dell’ineffabile, può essere espressa attraverso la lingua.

Una poetica de-antropocentrica, in linea, ancora una volta con il *daimon* di Maria Lai:

L’essere umano non è perfetto come lo racconta Michelangelo, dice Lai nella video-animazione de *Il dio distratto* e non è soprattutto al centro dell’universo, non è misura di tutte le cose.<sup>37</sup>

Si legga da *Alge, anemoni di mare* da *Historiae*:

Vediamo il mondo quanto basta,  
non di più non di meno di quanto sopportiamo.<sup>38</sup>

Abbiamo già sottolineato che Anedda non deflette mai dalla consapevolezza dell’impermanenza cosmologica e umana, della limitatezza e inessenzialità dei nostri sforzi. Insiste sul nostro essere superflui, ignorati dallo spazio in cui ci troviamo heideggerianamente *gettati*. È l’umana specie a cercare consolazione: ‘Vieni spazio, consolaci del tempo’.<sup>39</sup> Tuttavia, per rendere meno immediatamente solvibile il nostro essere gettati in un presente in cui ‘[s]bandiamo tra gli oggetti sperando siano veri’<sup>40</sup> e per salvarci ancora per un po’, occorre ri-nominare cose, minime tessere, dettagli, sia con timbro malinconico:

Non parlavo che al cappotto disteso  
al cestino con ancora una mela  
ai miti oggetti legati  
a un abbandono fuori di noi  
eppure con noi, dentro la notte

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>38</sup> Anedda, *Historiae*, p. 24.

<sup>39</sup> Antonella Anedda, *Geografie* (Milano: Garzanti, 2021), p. 123.

<sup>40</sup> Anedda, *Salva con nome*, p. 88.

inascoltati<sup>41</sup>

sia ricordando l'attimo felice, con netto rimando al libro dei Ching:

la pioggia si intensificò fino a diventare battente e fredda  
eppure quella sensazione di felicità non s'interruppe né cambiò  
d'intensità. Il soprabito, le scarpe, il viso (eravamo senza ombrello)  
erano intrisi di pioggia, e tuttavia non erano offesi dalla pioggia,  
ma erano la stessa pioggia senza differenza tra me e lei.<sup>42</sup>

Il fare poetico di Anedda non può distrarsi, né scordarsi di procedere  
*a levare* scegliendo e riducendosi all'essenziale. Una *parola-nome*  
per le cose e i chi cancellati, perduti, destinati all'oblio, una "parola-  
spazio" che riduca in briciole i secoli, e renda la parola a creature di  
tempi diversi, contro la morte. Una poesia naturalista, gnoseologica,  
profondamente anti-discorsiva, mai asseverativa, né mistica. Anedda,  
insieme a Wistawa Szymborska tra le altre sue grandi colleghe, segue  
il detto dell'amata Amelia Rosselli: 'Scrivere è un chiedersi come è  
fatto il mondo: quando sai come è fatto forse non c'è più bisogno di  
scrivere'. Una poesia sussurrata e pulsante che illumina le cose vicine  
e lontane, capace di svincolarsi da chi le ha dato forma per fluire  
altrove arricchendosi di significazione:

Se devo scrivere poesie ora che invecchio  
voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi  
prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine,  
tenermi compagnia come le cipolle sbucciate nella luce  
mentre preparo un brodo con gli occhiali offuscati  
appunto un verso su un foglio e a volte mi ferisco  
scambiando la penna col coltello.<sup>43</sup>

La penna-coltello, quello che in Heaney era la penna-vanga:

---

<sup>41</sup> Anedda, *Residenze invernali*, p. 15.

<sup>42</sup> Anedda, *Geografie*, p. 69.

<sup>43</sup> Anedda, *Salva con nome*, p. 111.

Between my finger and my thumb  
The squat pen rests.  
I'll dig with it.<sup>44</sup>

Poesia aderente alla realtà, fatta di cose che trasumano in metafore universali.

## Lingua

Anedda usa una lingua che vorrebbe cancellare il pronome personale 'io' per farsi tramite del continuo, ininterrotto transito di voci/immagini/memorie attraverso una poesia del colloquio (potenziale, ipotetico) con qualcuno che sta oltre/al di là della parola scritta.<sup>45</sup> Poesia di parole, che dissolve l'autore, specchio della nostra finitezza davanti alla dismisura in cui siamo calati, come si legge in *Pelle, polvere*:

Non esistono nomi, autrici, autori,  
volano soltanto le parole, si mischiano  
alla pelle che cade sui divani, [...]  
Questo resta, la polvere e i suoi atomi sparsi,  
cateti e ipotenusa per il teorema che chiamiamo poesia.<sup>46</sup>

Poesia che *tra-duce* dalle lingue, materne e filiali, che abitano la poeta tra cui il sardo della sua terra originaria di asfodeli e di vento: 'Ogni tanto uso una lingua mia, la invento impastandola al passato, non la consegno se non in traduzione'. Allusione al mistero della mente creatrice che consente di inventarsi la propria lingua espressiva dall'introiezione di un passato depositato in fondo al proprio sé e che emerge a squarci. In *Limbas, ancora* (da *Historiae*, p. 79) troviamo,

---

<sup>44</sup> Seamus Heaney, *Digging*, da *Death of a Naturalist* (London: Faber & Faber, 1966). 'Tra il mio pollice ed indice riposa / la tozza penna. / Scaverò con questa'. Si veda Seamus Heaney, *Scavare*, da *Morte di un naturalista*, traduzione di Marco Sonzogni (Milano: Mondadori, 2014), p. 8.

<sup>45</sup> Cfr. *I da Altari di riposo*, in *Residenze invernali*, p. 19.

<sup>46</sup> Anedda, *Historiae*, p. 18.

in italiano e in sardo, le definizioni di “Madre-lingua” “Figlia-lingua” e “Limba-matre” “Fiza-limba” e in ambo i casi la connotazione è all’insegna della tristezza e del brivido. Una personificazione della lingua quale strumento originario ed ereditario ad un tempo con cui relazionarsi con consapevolezza non scevra da dolore. E allora la ‘letizia [...] attenta, premuta sulla terra, distante dalle stelle’<sup>47</sup> – l’unica possibile nell’universo naturalista e laico di Anedda – illumina un percorso che cerca senso e sensi sulla Terra per tradurli, trasportandoli in un linguaggio non ovvio, mai scontato, portatore di stupore. Capace di fare balenare realtà non ancora coperte di polvere, in cui brillano dettagli che l’occhio, seguendo Nietzsche, abituato a vedere con calma e pazienza sa lasciare giungere a sé, permettendo ad Anedda di vedere in modo differente, obliquamente. Il testo è lo spazio in cui dialogano forze diverse, il cui filo rosso chiamato a legarle è, spesso, l’ironia su cui, filosoficamente, si valida la sua *poiesis*:

Dimentichiamo troppo spesso di essere mortali; ci pensiamo eterni e, soprattutto, al centro del mondo. Zanzotto dice: “Io scrivo in questa lingua che passerà”: non c’è definizione migliore della poesia.

E, non di certo a caso, nel suo ultimo saggio *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, citando Margaret Brose, definisce l’ironia come una forma di esorcismo dell’io.<sup>48</sup> Tutto e tutti passiamo. Ma allora perché scrivere?

Non per lasciare le nostre tracce ma perché le cose così disperatamente irreali e fugaci si  
attardino ancora un po’ nel mondo.<sup>49</sup>

In un periodo in cui tutti siamo chiamati a fare i conti con, e a smantellare, il concetto disastrosamente errato di ‘antropocene’ e a

---

<sup>47</sup> Anedda, *Dicembre*, da *Historiae*, vv. 11–13, p. 15.

<sup>48</sup> Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, p. 257.

<sup>49</sup> Anedda, *Geografie*, p. 132.

rivedere e ridefinire, con necessaria consapevole umiltà, il rapporto tra noi la Terra ed il Cosmo, le parole in poesia e in prosa di Anedda, anche facendoci male per il loro vero poetico, ci ricordano come ritornare nei nostri ranghi, deposta ogni pretestuosa superbia, per passare sulla Terra più leggeri.

## **Biografia**

**Giuliana Adamo** insegna italianistica al Trinity College di Dublino di cui è Fellow. Fulbrighter e Visiting Professor in varie università di Stati Uniti, Europa e Cina. Accanto agli interessi filologici e letterari, si occupa di materia civile e pedagogica: *Vittore Bocchetta: l'ultima voce. Ribelle, antifascista, deportato, esule, artista* [2013] (Castelvecchi, 2020); 'Contro la pedagogia del disonore', in *L'intervento con gli adolescenti devianti. Teorie e strumenti* (Franco Angeli, 2016); *Save the Mafia Children. Liberi di scegliere: un modello italiano nella lotta contro la criminalità organizzata* (Castelvecchi, 2019); *Storie di genere. Il punto sulle donne: differenza e dialogo* (curatela e saggio) (Castelvecchi, 2021); *Come nasce un'opera. Viaggio nella mente creatrice* (curatela con Cosimo Colazzo e saggio) (Castelvecchi, 2022). Collabora con quotidiani, e riviste italiane e internazionali. Ha dedicato numerosi saggi alla scrittura e alla poesia di Antonella Anedda, Maria Attanasio, Paolo Bertolani, Vincenzo Consolo, Luigi Meneghello, Aldo Palazzeschi. Ha pubblicato fiabe e libretti d'opera.

## **Bibliografia**

- Adamo, Giuliana, 'La poesia di Antonella Anedda tra parola e silenzio', *Oblio*, III, 11 (2013), pp. 118–123.
- Afrifo, Andrea, 'Antonella Anedda', in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana* (Roma: Carocci, 2007), pp. 183–203.
- Bello Minciacchi, Cecilia, 'L'identità, la morte, l'ago della memoria.

- ‘Salva con nome’ di Antonella Anedda’, *Oblio*, III, 11 (2013), pp. 124–133.
- Bergamin, Maddalena, ‘Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. appunti per un rinnovamento dello sguardo critico’, *Ticontre. Teorai Testo Traduzione*, VIII (2017), pp. 109–132.
- Casadei, Alberto, ‘Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)’, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente* (Milano: Bruno Mondadori, 2011), pp. 119–134.
- Fusco, Florinda, ‘Antonella Anedda: tra visionarietà e impegno’, *Oblio*, III, 11, 2013, pp. 140–146.
- Mazzoni, Guido, ‘Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi’, in M. Cucchi, A. Riccardi, a cura di, *Almanacco dello Specchio* (Milano: Mondadori, 2007).
- Ní Chuilleanáin, Eiléan, ‘Four poems from *Salva con nome*: on translating Antonella Anedda’, *Oblio*, III, 11 (2013), pp. 134–139.
- Testa, Enrico, ‘Antonella Anedda’, in Id., a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Torino: Einaudi, 2005), pp. 401–404.

## **‘Le scritture rimangono’: Intervista a Michela Murgia**

A cura di Sara Delmedico ed Elena Sottilotta

Nel corso del convegno *Women in Sardinia: Creativity and Self-Expression* (University of Cambridge, 2021), abbiamo avuto l'onore di intervistare Michela Murgia (1972-2023). Per rendere omaggio alla sua memoria, pubblichiamo un estratto dell'intervista, durante la quale la scrittrice ha risposto alle nostre domande con la lucidità di pensiero che l'ha sempre contraddistinta. L'intervista è divisa in due parti: la prima parte verte sui temi identitari della sua scrittura, sul suo rapporto con la lingua sarda e con l'opera letteraria di Grazia Deledda, da lei interpretata nello spettacolo teatrale *Quasi Grazia*, sul legame con la figura di Morgana e sulle sue fonti d'ispirazione. Nella seconda parte, riportiamo alcune riflessioni su temi di rilevanza estremamente attuale, tra cui le sue battaglie femministe, il ruolo del linguaggio nei rapporti di potere, la violenza contro le donne e il modo in cui viene raccontata. Ci piace ricordarla con una frase emblematica pronunciata nel corso di questa nostra conversazione: ‘Gli scrittori e le scrittrici muoiono, le scritture per fortuna rimangono’.

### **Parte I - Lingua e letteratura: scrittura, identità, fonti d'ispirazione**

*Elena Sottilotta [ES].* L'attenzione alla condizione delle donne è un nodo centrale dei tuoi romanzi e del tuo impegno politico e sociale. Cosa significa per te essere una scrittrice, donna, italiana e sarda?

*Michela Murgia [MM].* Cerco di essere asciutta su questa risposta perché ovviamente ragiono e ragioniamo su categorie che servono più che altro agli altri per comprendere il nostro lavoro, quasi mai a noi per farlo. Si è portatori di così tante differenze congiunte. Può sembrare che si voglia ricercare l'identità ma in realtà ci si muove



esattamente alla ricerca di quello che identico non è. Nel caso di chi nasce e cresce in Sardegna, si tratta di un'identità spezzata. Giulio Angioni, ormai più di dieci anni fa, convocò tutti gli scrittori e le scrittrici sarde per offrire il loro contributo ad un saggio intitolato *Cartas de logu*, rievocando Eleonora d'Arborea. Declinò il titolo al plurale per indicare che le costituzioni, se c'erano, erano tante, e che ciascuno poteva parlare di identità da un punto di vista talmente personale che quello che ne veniva fuori era uno specchio a pezzi in cui ti vedi riflesso mille volte e mai con la stessa forma.<sup>1</sup> Per me l'identità italiana dipende dal fatto che uso prevalentemente la lingua italiana. L'identità sarda è dominante in alcune scelte lessicali. Per esempio, in *Accabadora* sicuramente ha pesato e ho scelto volutamente di utilizzare un italiano che rispettasse il più possibile le strutture del sardo; addirittura i dialoghi li ho scritti prima in sardo e poi li ho tradotti in italiano. In altri casi, quando si ha come riferimento un pubblico internazionale, la differenza tra sardo e italiano in qualunque traduzione si perde ed è questa la difficoltà che ho incontrato nelle traduzioni in inglese, soprattutto nella traduzione in inglese di *Accabadora*, che fu rifatta cinque volte perché secondo me non rispettava il sardo.

Ci sono 30 paesi che a stento identificano l'Italia nella cartina, figurarsi identificare la Sardegna, il che significa vivere in un perenne stato di negazione. Chi scrive in Sardegna, scrive in uno stato di assenza. Forse la cosa giusta da dire è questa. Si è assenti alla propria lingua anche quando la si conosce, come nel mio caso, come nel caso di Marcello Fois. Si è assenti alla propria nazione, perché c'è ma non è uno stato. Questo significa che si ha un'appartenenza di popolo assai forte, ma nessuna identità da cittadino o da cittadina. Nella mia scrittura questo aspetto appare continuamente. Credo di essermi occupata di appartenenze negate, di identità contraddittorie e in corto circuito sin da quando ho scritto il mio primo libro. Da un certo punto

---

<sup>1</sup> Giulio Angioni, a cura di, *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio* (Cagliari: CUEC, 2011).

in poi, mi sono resa conto che il femminismo intersezionale è diventato un tema dominante nella mia scrittura. All'inizio non avevo nessuna intenzione di occuparmi di quello perché non la sentivo come una battaglia urgente, avevo altre priorità. Lo è diventata, si è imposta e quindi oggi paradossalmente ci sono persone che non conoscono per nulla la mia vita letteraria, mentre invece conoscono molto bene la mia scrittura di intervento sui temi più politici. Questo ha inevitabilmente a che fare con la Sardegna, per quel che mi riguarda, perché è la discriminazione madre di tutte le discriminazioni: io ho imparato a conoscere la discriminazione da sarda dentro lo stato italiano. Questo ha segnato e forgiato il mio indipendentismo, che non è mai venuto meno e che continua a crearmi problemi costanti. Per esempio, con l'arresto ad Alghero del politico spagnolo Carles Puigdemont, sostenitore dell'indipendenza catalana, e la mia presa di posizione pubblica insieme ad altri intellettuali italiani in suo favore, ci siamo resi conto che la quantità di violenza e di attacchi che ci arrivano è veramente molto forte. Il tema dell'indipendentismo divide. Per me è il tema delle unioni forzate che passano attraverso la negazione delle identità altrui, attraverso processi di conformazione, dando per scontato che la propria identità debba essere dominante. Da sarda, patisco questa dinamica anche in fase di scrittura, quando un editor, una volta che ha ottenuto il testo di un mio libro, cerca di agire per normalizzarlo all'interno di un italiano più standard. Questo non lo permetto e trovo violento che ci provino.

*ES.* In che modo la cultura, le tradizioni e l'immaginario della Sardegna hanno influito sulle tue opere?

*MM.* In realtà poco. Nel caso dell'accabadora, come è ampiamente confermato e come già sapevo quando scrivevo il romanzo, non è mai esistita come figura. Tutti gli antropologi sono concordi nel ritenere che si sia data forma narrativa leggendaria ad un'azione che probabilmente tutte le donne erano addestrate a compiere nel

momento in cui si fosse reso necessario. Era una società dura, rurale, spesso costruita sulla linea della sopravvivenza, della sussistenza. In quel contesto potersi permettere di accudire qualcuno sottraendo braccia sane al lavoro dei campi o al lavoro di casa non era possibile. La questione linguistica per me non attiene alle tradizioni. Insieme ad altri militanti, mi sono battuta perché Facebook conoscesse ed accettasse l'interfaccia in sardo con le altre lingue, e oggi l'interfaccia c'è. Abbiamo intuito che l'apprendimento del sardo non sarebbe passato dalla scuola, perché prima che i politici si mettessero d'accordo sarebbero passate altre generazioni. Abbiamo quindi pensato che i social media potessero essere uno strumento per reintegrare l'utilizzo del sardo scritto tra i sardi che lo parlavano ma magari non lo sapevano scrivere. Quindi Facebook è stato determinante. Attualmente, se qualcuno dovesse rubarmi il telefono e aprire ogni conversazione, noterebbe che quelle con i sardi sono scritte su WhatsApp in sardo. Io ho fatto anche delle scelte di comunicazione diretta su questo, nel senso che su Instagram ho scelto di utilizzare spesso in sardo il linguaggio dei meme, considerato poco letterario ma in realtà molto efficace per quel che riguarda la comunicazione con le giovanissime generazioni. Spesso realizzo dei meme in sardo volutamente, perché i giovanissimi sardi che mi seguono vedano una persona di cui hanno un'idea letterariamente prestigiosa utilizzare una lingua che invece in Sardegna è considerata veicolare in contesti familiari e certamente non qualificati. Ritengo di fare scelte politiche quando faccio questo tipo di scelte di linguaggio. Non sono l'unica a farlo perché dietro ci sono dei ragionamenti di tipo politico. La lingua è uno strumento soprattutto politico. Anche l'italiano per me è una lingua politica, tanto è vero che faccio delle battaglie anche sull'italiano. Finché non sarà la lingua che useremo tutti e tutte, dovrà essere la lingua che più di tutti gli altri strumenti rivela i rapporti di potere. Se li puoi vedere nella lingua, nella lingua li puoi combattere.

*ES.* Puoi raccontarci la tua esperienza nell'interpretare Grazia

Deledda nell'opera teatrale *Quasi Grazia* di Marcello Fois? Come ti sei preparata per indossare i panni di una figura così importante, tua conterranea, premio Nobel per la letteratura?

*MM.* Quando Marcello ha scritto *Quasi Grazia*, e lo ha scritto in forma di opera teatrale, aveva me in testa, infatti mi ha detto: 'Ho questa idea folle ma la porto avanti solamente se la interpreti tu'. Per me che sono campidanese interpretare una nuorese, e quella nuorese specifica a Nuoro, aveva un valore personale altissimo. Erano anni che ragionavamo insieme a Marcello sulla dimenticanza colpevolissima della figura di Deledda e sul fatto che non c'era da sperare che gli accademici locali se ne interessassero. In questi 15 anni non siamo mai stati invitati giù in Sardegna a tenere una conferenza analoga a quella che stiamo tenendo in questo momento, in occasione di questo ricordo di Grazia.<sup>2</sup> Quando discutemmo dell'opera teatrale, Marcello giustamente disse che se non l'avessimo fatto noi non l'avrebbe fatto nessun altro. Quindi assunsi il rischio di riportare Grazia a casa. Nuoro ha con Grazia Deledda un rapporto senz'altro contraddittorio, ampiamente dimostrato anche negli ultimi anni. I tentativi di recuperare un rapporto con la figura di Deledda fanno percepire che c'è un irrisolto. Per quanto riguarda la preparazione per il ruolo, oltre a lavorare sui testi di Deledda che comunque già conoscevo bene, abbiamo lavorato molto con la regista Veronica Cruciani e con la compagnia su aspetti completamente inediti che però appartengono alla vita di Grazia. Siamo andati a cercare sfaccettature che attenevano meno al premio Nobel, alla scrittrice ieratica, anziana, composta, seduta alla scrivania, che ci hanno rimandato le immagini sui libri. Siamo andati a cercare la Grazia ragazzina, siamo andati a cercare quello che lei stessa nei suoi libri racconta con più passione. Questo l'ha attualizzata moltissimo, al punto che ho potuto indossare panni contemporanei mentre la

---

<sup>2</sup> La scrittrice alludeva alla conferenza *Women in Sardinia: Creativity and Self-Expression* (University of Cambridge, 2021), da noi organizzata in occasione del 150° anniversario della nascita di Grazia Deledda.

interpretavo. È stato bellissimo che il giorno del suo compleanno, ormai di 4 anni fa, la città di Nuoro ha potuto riscoprire la sua scrittrice. L'aver dato carne ed ossa a questa esperienza di incontro resta per me una delle cose più belle che ho fatto nella vita.

*ES.* A quale romanzo di Grazia Deledda ti senti più legata? Quale rappresenta secondo te in modo più emblematico la Sardegna?

*MM.* Ho un'affezione precoce per *Cosima* ma in età adulta ho riscoperto *Canne al vento*, a cui ho anche dato voce per un audiolibro e scritto diverse prefazioni in varie edizioni, ma soprattutto *Cenere*, che non è una scelta comune, perché è un romanzo di Deledda poco amato. Deledda è passata per anni anche per essere politicamente agnostica. Romanzi come *Il nostro padrone* non sono mai arrivati alla fama. Lei scriveva molto per cui era difficile anche starle dietro. *Il nostro padrone* rivela una precocissima coscienza ecologica: Deledda denuncia lo scempio che veniva fatto degli alberi del Gennargentu per produrre il carbone da parte dei carbonai stranieri, soprattutto. Quel libro si colloca sicuramente tra le mie letture indipendentiste, con tutto che Grazia non lo fosse per niente, ma non importa. La scrittura supera sempre i limiti di chi l'ha stesa. Penso a J.K. Rowling e alle sue narrazioni liberanti sul fronte delle multidentità, che sono in contraddizione con alcune sue posizioni personali che sembrano opposte rispetto a quello che ha scritto. Gli scrittori e le scrittrici muoiono, le scritture per fortuna rimangono.

*ES.* Diverse tue opere, tra cui *L'inferno è una buona memoria. Visioni dalle nebbie di Avalon di Marion Zimmer Bradley* (2018) e il recente libro *Morgana. L'uomo ricco sono io* (2021), curato insieme a Chiara Tagliaferri, rievocano la figura di Morgana del ciclo arturiano. Puoi parlarci di questi progetti e del perché questa figura ti ha ispirata?

*MM.* Morgana è un imprinting archetipico per me, la donna potente nonostante gli uomini, una figura che non aveva alcun tipo di

corrispondenza nell'immaginario di me ragazzina cresciuta in una famiglia cattolica in cui la Madonna aveva un potere riflesso. Con *Le nebbie di Avalon* ebbi una tripla rivelazione. Non solo scoprii una figura potente nonostante gli uomini ma anche una critica alle religioni monoteistiche, che avendo un solo Dio inevitabilmente non riescono a fare a meno di pensarlo maschio, padre e automaticamente bianco. Certamente in questo libro ci sono i prodromi di tutte le mie riflessioni femministe. Se dovessi dire dove si radica il mio femminismo, esperienzialmente si radica nelle donne della mia famiglia, ma letterariamente si radica ne *Le nebbie di Avalon* di Marion Zimmer Bradley. La figura di Morgana rimane per me un monito della condizione femminile, nel senso che la sua percezione e rappresentazione cambia a seconda delle circostanze e dello sguardo che si ha su di lei. La strega Morgana o la fata Morgana. Questo ovviamente paga lo sguardo maschile: se Morgana serve il trono è una fata, e sul trono c'è il re; se Morgana serve le sue convinzioni diventa una strega. Questa è la parabola che capita a tutte le donne che cercano di definirsi in rapporto al patriarcato in maniera non servile, non ancillare.

**Parte II - Mondo di oggi: femminismo, società, ruolo delle donne**  
*Sara Delmedico [SD].* Quando pensiamo alla Sardegna, spesso pensiamo a grandi donne del passato, ad Eleonora d'Arborea per esempio. In qualche maniera vi è l'idea diffusa che le donne abbiano un qualche potere in più in Sardegna rispetto al resto dell'Italia. È davvero così? Noi non ci abbiamo mai creduto tanto, ho letto anche quello che hai scritto tu e mi sembra che anche tu non ci creda. Ci puoi raccontare come pensi si sia costruito questo falso mito?

*MM.* È il mito del matricentrismo scambiato per matriarcato! Il matricentrismo è appunto una forma di patriarcato più evoluta, destinata a una forma di *backlash* apparentemente benevola: cioè ti riconosco un po' di potere e quel po' di potere che ti riconosco, lo

riconosco al ruolo, non lo riconosco alla persona. È un matricentrismo per quello, perché c'è la madre al centro, non la donna. È in quel ruolo di madre che ti riconosco, pratico una elevazione: ti faccio assurgere a un altare, ovvero dal posto più basso in cui ti trovavi, ti metto in quello più alto, comunque mai al mio stesso livello. Ti colloco io dentro quella nicchia e in quella nicchia ti lodo. È un'evoluzione dell'amor cortese per certi versi, che ti rende una figurina bidimensionale che assolve le sue funzioni ma non può esprimerne di alternative. Chi si trova all'interno di un sistema matricentrico è convinta di avere un potere effettivo, dice: 'Sì, è vero, sembra tutto tarato intorno al maschio, ma in realtà chi è che comanda? Chi è che organizza? A chi è che porta lo stipendio a casa l'uomo? Chi è che lo amministra?'. Mia nonna, per esempio, rientrava sicuramente in questo modello. Ogni volta che le dicevo che dobbiamo essere pari agli uomini, mia nonna rispondeva: 'Sempre sei matta? Io sono superiore a tuo nonno! Tuo nonno lavora tutta la settimana in miniera, poi torna ogni 15 giorni dà stipendio a me e lo amministro io, *sas crais de domu ddas porto deu*, le chiavi di casa le chiavi di casa le ho io!'. Io dicevo: 'Sì, nonna, però non esci mai'. La casa come luogo ti definisce ed è anche la tua prigione! Il fatto che ti diano le chiavi della tua prigione e tu non la riconosca come tale significa non che è superato il maschilismo, il patriarcato, ma che l'hai talmente introiettato che tu diventi il tuo stesso carceriere. E diciamo che per smentire la leggenda fittizia del matriarcato sardo basterebbe guardare i numeri dei centri antiviolenza: le violenze domestiche in Sardegna hanno gli stessi numeri di tutti gli altri luoghi che non hanno pretesa di matriarcato.

È più difficile combattere dove le donne sono convinte di non avere più niente da combattere: quindi, per certi versi, la leggenda del matriarcato è una forza antistorica, inerziale, perché nel momento in cui tu cerchi di evidenziare quelle che sono le ingiustizie sociali la risposta è sempre: 'Sarà vero altrove, ma non è vero qui, qui le donne comandano'. Questo io non me lo sono sentito dire solo in Sardegna, me lo sono sentito dire in Emilia-Romagna, me lo sono sentito dire

in tutte le regioni dove la donna a casa doveva svolgere dei ruoli di potere. Laddove le donne hanno dei ruoli apparentemente maschili è perché l'organizzazione del sistema produttivo lo richiede. Il fatto che in Sardegna molte donne amministrassero del denaro e addirittura facessero politica – noi abbiamo avuto casi precocissimi di sindache, già ai tempi della prima votazione – è dovuto alla peculiarità della Sardegna. Gli uomini andavano via per le transumanze e non tornavano prima di tre mesi, per cui lasciavano alle donne uno spazio molto ampio di amministrazione, anche della cosa pubblica, non solo di quella privata, che altrove non c'era. Ma quel risultato non era frutto di una lotta politica e una presa di consapevolezza. Infatti, al mutare delle condizioni economiche, quando il pastoralismo è retrocesso, è diventato operaiamo nel centro Sardegna, per esempio. Tutte quelle che sembravano apparenti conquiste sono arretrate, il patriarcato è tornato al suo modello originario. Penso che la questione del matriarcato sardo sia uno dei maschilismi più urgenti e difficili da combattere, perché presuppone la resa delle donne stesse convinte di detenere un potere misterioso e nascosto, e questo giustifica il fatto che loro non riconoscano, non si battano contro la discriminazione.

*SD.* Secondo te, che ruolo ha il linguaggio nella violenza? Pensi che un certo modo di raccontare la violenza continui a portare avanti stereotipi e in qualche maniera a incoraggiare la violenza?

*MM.* Il linguaggio ha un ruolo enorme nella violenza. Il linguaggio, tutti i linguaggi, in qualunque contesto, riproducono i rapporti di potere della società che li usa. Quando utilizziamo una lingua dobbiamo sempre tener presente che in quella lingua si nascondono le ingiustizie della società che la utilizza, per cui analizzare costantemente le frasi, le parole e le costruzioni di una determinata area di significati è un modo per andare a investigare quali sono i pensieri che originano quelle parole e che da quelle parole vengono riconfermati. È una specie di serpente che si morde la coda. Molti mi dicono: 'Ah, ma la battaglia non può essere sulle parole, la battaglia



va fatta nella testa delle persone!’. Sì, ma la testa organizza i pensieri alle persone attraverso il linguaggio. E non solo attraverso linguaggio ma peggio ancora attraverso le narrazioni, le trame. Nel momento in cui leggi di un femminicidio e leggi la violenza come una reazione e non un’azione – come nel caso in cui si scrive: ‘Lui l’ha uccisa, lei voleva lasciarlo’ – ti rendi conto che nella testa di chi ha scritto c’è questa equivalenza: ‘Se lei non avesse voluto lasciarlo, lui non l’avrebbe uccisa’. Quindi la violenza viene raccontata come una conseguenza di questa ‘mania’ delle donne di volere a tutti i costi fare delle scelte contro il volere degli uomini, che non hanno altra forma di reazione se non quella di ammazzarle. ‘Bisogna capirli, ecco, bisogna capirli’, questa è la logica!

Si fa persino fatica a riconoscere che gli omicidi delle donne all’interno dei rapporti di dislivelli di potere siano degli omicidi veri e propri, cioè che chi li commette sia un assassino. Questa cosa è difficilissima perché noi riconosciamo moralmente colpevole solamente una persona che appartiene a un sistema criminale, per cui siamo disposti a riconoscere solo i reati di chi vive male. Si fa fatica a riconoscere come criminale chi vive bene, chi ‘salutava sempre i suoi vicini’, chi era un figlio modello, chi sul posto di lavoro era un gran lavoratore – come ci informano puntualmente i giornali ogni volta che si tratta di un assassino di donna. Ci dicono: ‘Era un uomo che andava bene in tutto, non può essere uno che ha davvero ammazzato la moglie, non è un criminale’. Questo ci dicono: ‘Non è un criminale’.

Ciò dipende dalla difficoltà di riconoscere che il patriarcato è un sistema criminale, gli uomini maschilisti che obbediscono ai dettami del sistema patriarcale sono complici di una criminalità disorganizzata, perché non la vedi, ma comunque è un sistema. Ogni volta che si dice questo, scatta immediatamente la reazione di uomini che ti rispondono: ‘Not all men’. Io non ti sto chiedendo conto delle tue azioni e responsabilità dirette, sto discutendo la tua inerzia al sistema, cioè il tuo non riconoscere che fai parte di un sistema che discrimina, il tuo non agire di conseguenza, perché non riconoscere

vuol dire non assumersi la responsabilità di quello che vedo, equivale a dire ‘le conseguenze non mi concernono’. Questa cosa qua per me è un problema, perché l’azione diretta riusciamo a riconoscerla, ma la complicità è di tutti, anche delle donne, perché in questo paese noi nasciamo tutti maschilisti e maschiliste. Chi non lo è, è perché a un certo punto ha preso coscienza del sistema e ha deciso di intraprendere la decolonizzazione del pensiero, una disintossicazione da quegli schemi, anche da quegli schemi di linguaggio. Ogni volta che che ti è sfuggita di bocca la frase ‘l’uomo è cacciatore e quindi la donna è preda’, hai messo in scena un potenziale femminicidio, perché il cacciatore la preda la insegue per ucciderla.

*SD.* Nella vita quotidiana siamo attaccati ad una certa visione dell’uomo e della donna. Per esempio, di una ricercatrice sentiamo dire che è una ricercatrice bella e brava, ma di solito non diciamo di un ricercatore che è bello e bravo...

*MM.* Io ho un grosso problema con la definizione ‘le ragazze’!

*SD.* Infatti ti avrei chiesto qual è il termine che proprio non ti piace!

*MM.* Sì, ‘le ragazze’. Mi rendo conto che la *ragazzitudine*, come la chiamo io, è una condizione che prescinde l’anagrafe, ti definisce. Quando un tuo collega pari grado presenta il team con cui ha lavorato e dice: ‘Ora le ragazze vi mostreranno i grafici’, in quei contesti lì mi alzo e me ne vado se non conosco i relatori. Se conosco i relatori, mi alzo e dico: ‘Perché *le ragazze*? Ti rendi conto che stai sminuendo la loro competenza, la loro professionalità? Stai negando i loro nomi, i loro titoli di studio?’. E naturalmente quando lo faccio sono esagerata: ‘Sei esagerata, non sono questi i problemi, non voleva dire questo’. Allora lì addirittura si alzano delle donne a difendere l’uomo che dice ‘le ragazze’. Io lo chiamo il paradigma *Charlie’s Angels*, per cui le Angels fanno tutto il lavoro, però poi non si sa perché la serie non si chiami *Angels*, ma *Charlie’s Angels*: Quando c’è da salire su

un palco per prendere un premio, per ricevere un riconoscimento, quando c'è da avere un'assegnazione di fondi, da avere un qualunque tipo di remunerazione sociale del risultato ottenuto, va sempre Charlie a prenderla, mai le Angels.

Un'altra cosa che non mi piace è la questione della mamma: trovo ossessivo questo puntualizzare costantemente quanti figli ha avuto una donna, qualunque sia il contesto in cui questa cosa si dice, per cui, che ne so, una donna riceve il premio Leibniz per le ricerche sul cancro e il titolo del giornale è sempre: 'Una mamma in laboratorio'. In altri casi alle donne viene sempre affibbiato un nomignolo, che a volte è anche un nomignolo apparentemente nobiliare: la Lady di qualcosa, la signora di qualcosa. Questa cosa della Lady, della signora, della regina di qualcosa appare continuamente, sembra nobilitante ma in realtà è un modo per non dire il nome, il nome e il cognome. Ed è un modo per farti pensare che comunque l'eccellenza di una donna appartiene al registro del fantasy. C'è proprio una difficoltà anche davanti all'eccellenza femminile più palese o un'esaltazione tale da renderla un'eccezione che, come sappiamo, conferma la regola della mediocrità di tutte le altre, oppure una negazione assoluta e una riduzione alle sue relazioni per cui mentre tu sei lì per un perché, continuamente ti riconducono a un 'per chi': 'È molto bello quello che hai fatto, ma hai dovuto sacrificare la famiglia? I figli, il marito, cosa dicono di questa cosa?'. Quindi alla fine anche la donna più emancipata si trova a giustificare perché ha avuto questi successi, perché non li ha avuti, quanto tempo ha dedicato a quelli che ha avuto, se ha dovuto sacrificare qualcosa, se il marito l'ha aiutata o non l'ha aiutata: sono bestialità che nessuno chiederebbe a un maschio.

*ES e SD.* Speriamo che questa nostra intervista possa contribuire a divulgare la tua visione del mondo rivoluzionaria, intersezionale, femminista. Grazie, Michela.

## English Abstracts

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

Gigliola Sulis

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

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

## The Extraordinary Figure of Sardinia de Lacon in the Sculptural Decoration of St. Peter's Church in Zuri, Ghilarza

Paolo Ferrante

**Abstract:** Many scholars note that amongst the external stone carvings of the Romanesque church of San Pietro di Zuri a depiction of Sardinia de Lacon is to be found. Sardinia is acknowledged as founder and abbess of the nunnery, and believed by some to be the mother of the Judge Marian II. A *unicum* in the system of architecture and the sole work of a Campionesese master, this church is a signed monument. An inscription on the façade (dated 1291) refers to its consecration and indicates the figure of the judicial commissioner Mariano and the *magister* Anselmo. Highly unusually, though, Sardinia is also referenced to as *operaia*, the individual who oversaw the construction work, financial and administrative management, sourcing of funds, and recruitment and payment of the workers. The documentary evidence that this role was entrusted to a woman is a unique fact in the history of Romanesque art. The church's sculptural decoration is also remarkable: an interlocking work by Anselmo, including a group composed of St. Peter, the Virgin and Child, and five Apostles, one of whom is embracing Sardinia. The inclusion of a sculptural representation of the client is in itself a rare occurrence in Romanesque architecture; here, in Zuri, we find the representation of a mortal woman interacting with holy figures. These details have led to further investigative research on the identity of Sardinia based on new information and multidisciplinary analysis approaches. This paper analyzes a new identification hypothesis and its consequences for the dating of the early construction of the church and the sculptural frieze, examining the inclusion of its executors in a completely different art-historical context than previously assumed, as well as the possible identity of the *magister* Anselmo.

**Keywords:** Romanesque Sculpture, Sardinian Judicates/"Giudicati",

Medieval Genealogies, Medieval Iconography, Epigraphy.

**‘We will take care of her’. Images of Sardinian Women during the Economic “Rebirth” of the Island (1948-1962)**

Gianmarco Mancosu

**Abstract:** Newsreels and documentary films were amongst the most popular means for distributing information in post-war Italy. They typically endorsed the agenda of both the government and capitalist lobbies and pervaded the everyday life of Italians, defining political, social, and cultural categories and discourses. The proposed article explores how post-war newsreels and short-film documentaries backed by the Italian government – particularly the famous newsreel series, *Settimana Incom* – engaged with the process of Sardinia’s modernization (the so-called *rinascita sarda*). Specific attention is paid to the representation of Sardinian women, who embodied the island as a whole, as well as the tension between tradition and modernity. Adopting decolonial and intersectional perspectives, this article deconstructs representations of, and narratives about, the island and its inhabitants. The analysis contends that newsreels and documentaries fashioned racial and gender constructions that were entirely consistent with an externally imposed economic and capitalist agenda; but shows that these policies were somewhat disconnected from the socio-cultural configuration of Sardinian society.

**Keywords:** Sardinia, Newsreels and Documentary Film, “Rinascita”, Intersectionality.

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

Marco Lutz, Diego Pani and Kristina Jacobsen

**Abstract:** In this article, we engage with women's creativity in musical expression/oral tradition after the Second World War in Sardinia. We analyse three case studies that extend to the present, examining music and poetry, domains which are still today typically dominated by men. In each, we look at the ways in which women creatively navigate their gendered identities through musico-linguistic expressive practices and language reclamation. We take music and poetry as a central part of social praxis, and where praxis is deeply intertwined with gender norms, roles and social expectations. The women artists we focus on are cultural innovators who have chosen music and poetry as a forum for creative expression within a specific canon that, despite the many social changes introduced across Sardinia and Italy since World War Two, continues to be largely dominated by men. The performers we examine range from extremely well-known in Sardinia and abroad, to known in one micro-region of Sardinia. While they have been artistically influential, the scales at which we examine their influence differ greatly. Thus, simply through navigating and existing within these genres, the Sardinian artists examined here – Maria Carta, Dolores Biossa and Franzisca Manca – are expanding the definitions of what it means to be a Sardinian woman, artist, singer, politician and performer.

**Keywords:** Ethnomusicology, Sardinia, Expressive Culture, Female Performers, Language Reclamation, Music, Poetry.

## **Maria Elena Sini: A Voice at the Outbreak of the First World War. With an Introduction on Female Sung and ‘A Tavolino’ Poetry in the Sources**

Gloria Turtas

**Abstract:** The case of Maria Elena Sini (Benetutti, 1893-1989) represents an exception within the Sardinian genre of *gosos*, whose texts are usually anonymous or signed by men. A few months after 24 May 1915, the date that Italy declared war on Austria, and consistent with the positions held by the Catholic world in the delicate debate between interventionists and neutralists, Sini, at just 21 years of age, became the mouthpiece of a desperate appeal in the Sardinian language through the *Gosos pro sa Paghe* (‘Praise for peace’), using the tools available to her from the written and oral tradition. Described as a woman ‘enclosed in her modesty’ and living a secluded life, she never signed her compositions, which initially circulated anonymously and with great success throughout the island, through the media of printed loose sheets and sung performances. In a tone somewhere between prayer and reproach, addressed to the Lord and the Virgin, Sini gives voice not only to the suffering of the fighters, but also to that of every woman, mother and wife; her thoughts are addressed not only to Sardinia, but to every nation. In 1920, the periodical *Cordelia* – founded in 1881 by Angelo De Gubernatis – sanctioned, at national level, the attribution of her texts, with an article dedicated to Sini’s work authored by the writer Gemina Fernando. Benetutti’s poetess is also an important figure in the little-explored context of women’s poetry in Sardinia, an introductory framework to which is briefly set out here.

**Keywords:** Female Poetry, Sardinia, *Gosos*, Devotional Songs, Anti-war Songs, First World War.



## **Women, *Femmine*, *Eminas*: Rebellious Figures in the Novels of Salvatore Niffoi**

Laura Nieddu

**Abstract:** This essay seeks to explore the notion of the rebellious female figure in relation to some of the protagonists of Salvatore Niffoi's novels: Redenta Tiria, in *La leggenda di Redenta Tiria* (2005); Mintonia, in *La vedova scalza* (2006); the heroines of *L'ultimo inverno* (2007); Itria, in *Il lago dei sogni* (2011); and Sidora, in *Le donne di Orolé* (2020). Following an initial overview of representations of women in recent Sardinian fiction, it focuses on Niffoi's female characters, from the most commonplace and stereotypical (the sorceress, the bigot, the prostitute), to the protagonists mentioned above. The aim is to highlight how their subversive force, with respect to the communities in which they are situated, is based not on violence or arrogance, but rather on the salvific value of generosity, of culture, and books, enabling them to achieve a gentle insurrection.

**Keywords:** Contemporary Sardinian Fiction, Salvatore Niffoi, Sardinian Women, Female Rebel Figures.

## **The First Novel in Sardinian: Francesca Cambosu's *Sa bida est amore***

Stefano Fogarizzu

**Abstract:** *Sa bida est amore* [*Life is love*], by Francesca Cambosu, is the first novel written in the Sardinian language. Written in 1924, this long-forgotten text was first published in 1982, and rediscovered only recently. This paper analyses the context of the novel's creation, its structure, and its central themes, including family, work, and

religion. The aim is to highlight the representation of cultural memory as well as the novel's particular anthropological and cultural features, which attest to its importance and justify its recognition in the field of Sardinian literature and culture.

**Keywords:** Sardinia, Sardinian Language, Sardinian Literature, Novel, Francesca Cambosu.

### **Milena Agus's *Margin: Caring for Ourselves and Caring for the World***

Ramona Onnis

**Abstract:** *Un tempo gentile* (2020) is Milena Agus' latest novel, the story of a community of Sardinian women who suddenly find themselves in contact with a group of migrants, with whom they will slowly learn to interact in a relationship of mutual care and assistance. The novel proposes a thematization of inter-South solidarity that will be interesting to interrogate, interweaving studies of care, a gender perspective, and the question of the global South.

**Keywords:** Milena Agus, South, Migrants, Care, Gender.

### **Insularity through Weaving Words in Antonella Anedda Angioy's Poetry**

Giuliana Adamo

**Abstract:** This essay explores certain poetic ideas in Antonella Anedda Angioy's work that are especially linked to the dimension of her home island, through an observation of the particular fabric of her poetic language. Anedda's words go beyond warp and weft, altering

the chronotope to turn it into something more universal. The detail Anedda weaves expresses our human finitude through the truth of poetry, transporting it from island to island, from era to era, from voice to voice.

**Keywords:** Anedda, Details, Threads, Impermanence, Fragility, Void, Irony.

### Chronica Mundi

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

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

### Chronica Mundi

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

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

### Chronica Mundi

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

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

## **Publication Ethics and Publication Malpractice Statement**

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

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

In particular,

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

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

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

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

COPE website

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

Chronica Mundi  
61032 Fano (PU)  
Italia