

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Verso un nuovo arcipelago mediterraneo: le isole di Grazia Deledda, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3zk7z7mv>

Author

Sanna, Adele

Publication Date

2018

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Verso un nuovo arcipelago mediterraneo:
le isole di Grazia Deledda, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Italian

by

Adele Sanna

2018

© Copyright by

Adele Sanna

2018

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Verso un nuovo arcipelago mediterraneo:
le isole di Grazia Deledda, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese

by

Adele Sanna

Doctor of Philosophy in Italian

University of California, Los Angeles, 2018

Professor Lucia Re, Chair

Islands have traditionally been considered by canonical male authors as subordinated to the mainland. They have been alternately depicted as wild spaces to be tamed, civilized and colonized, or as sites of imprisonment. Often they appear as desirable, utopian elsewhere where one can escape from the real world and its turmoil. In my dissertation *Verso un nuovo arcipelago mediterraneo: le isole di Grazia Deledda, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese* (“Toward a New Mediterranean Archipelago: the Islands of Grazia Deledda, Fabrizia Ramondino, and Anna Maria Ortese”), I discuss and connect — as in a kind of alternative feminist archipelago — literary texts about Italy’s islands by canonical and lesser-known Italian women authors,

including Grazia Deledda on Sardinia; Fabrizia Ramondino on Ventotene; and Anna Maria Ortese on the imaginary island of Ocaña. My archipelago expands progressively in the dissertation's three chapters, addressing questions about Italian identity first, then European identity, and, finally, global identity. I combine textual analysis with critical perspectives from gender and feminist theory, Mediterranean thought, postcolonial studies, ecocriticism, and the new field of island studies. My dissertation shows how women authors have highlighted surprisingly positive, nuanced and politically productive dimensions of the island's space and symbolic potential. I demonstrate that the work on islands by Italian women writers subverts the binary oppositions of island/mainland, inside/outside, and closed/open in order to create, instead, a new Mediterranean archipelago that reimagines physical, social, and political boundaries.

The dissertation of Adele Sanna is approved.

Cristina Della Coletta

Thomas J. Harrison

Andrea Moudarres

Lucia Re, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2018

*To Rosario and Giuseppe Antonio,
the most brilliant islands in our ever changing archipelago of love.*

Table of Contents

Abstract of the Dissertation	ii
Acknowledgments.....	vii
Vita.....	ix
Introduzione	1
L'ISOLA IN LETTERATURA	2
APPROCCIO CRITICO E STRUTTURA DELLA TESI.....	7
CAPITOLO 1: La Sardegna di Grazia Deledda, Eleonora Duse e Antonella Anedda	22
GRAZIA DELEDDA E LA SARDEGNA	26
ANIME ONESTE E LA FUSIONE DELLA SARDEGNA AL REGNO D'ITALIA	35
CENERE E LA RESISTENZA DELLA SARDEGNA ALLA COLONIZZAZIONE DEL REGNO D'ITALIA.....	48
LA CHIESA DELLA SOLITUDINE E L'AUTONOMIA DELLA SARDEGNA.....	65
COSIMA E LA SARDEGNA COME ENTITÀ DI RIELABORAZIONE CREATIVA	74
ISOLATRIA: VIAGGIO NELL'ARCIPELAGO DELLA MADDALENA DI ANTONELLA ANEDDA	78
CAPITOLO 2: La Ventotene arcipelagica di Fabrizia Ramondino.....	87
FABRIZIA RAMONDINO E L'ISOLA.....	90
L'ISOLA RIFLESSA E LA MODERNITÀ RIFLESSIVA.....	94
L'ISOLA RIFLESSA E IL MANIFESTO DI VENTOTENE: LO SPIRITO DELL'UTOPIA....	98
L'ISOLA RIFLESSA E L'IDEALE DELL'ARCIPELAGO MEDITERRANEO (DAI DANNI DELL'OMOLOGAZIONE E DELL'APPIATTIMENTO TEMPORALE ALLA RICCHEZZA DELL'AMBIVALENZA).....	110
L'ISOLA RIFLESSA, PROBLEMATICHE DI GENERE ED ECOFEMMINISMO	125
CAPITOLO 3: La Ocaña di Anna Maria Ortese	138
L'IGUANA TESTO FEMMINISTA E ANTICOLONIALISTA	139
ANNA MARIA ORTESE E L'ISOLA.....	144
OCAÑA CARAIBICA.....	157
Conclusioni	189
Bibliografia	194

Acknowledgments

I worked on most of this dissertation during my pregnancy and the first two years of the life of my son Giuseppe Antonio. Dissertating while parenting has been exhausting both physically and psychologically; I could not have made it without all the people who have helped me along the way.

I am grateful to my Chair Lucia Re, whose intellectually challenging classes have kept my enthusiasm high during my Ph.D., and whose advice during my dissertation writing has been invaluable.

Thank you to all the members of my dissertation committee: Cristina Della Coletta, Thomas Harrison, and Andrea Moudarres. All their comments and suggestions have made my dissertation a much better work, and all their affection has warmed my graduate school years.

Jon Snyder's comments during the presentation of the prospectus of my dissertation were incredibly useful, as were Serenella Iovino's bibliographical suggestions and insightful remarks on the last chapter of my dissertation.

Thank you to Elissa Tognozzi for her continuous support during the difficult moments of my dissertation writing while teaching and parenting. Her understanding has been extremely important for keeping me going on.

Thank you to the Department of Italian at UCLA, including my colleagues whose friendship has made those years incredibly precious: Viola Ardeni, Sarah Cantor, Federica Di Blasio, and Adriana Guarro. Our lives have changed so much since the beginning of our graduate program at UCLA, and sharing our good and bad moments with each other, besides all the projects carried on together in the Department, will always be among my best memories.

Thank you to Laura Reizman for our many lunches together on campus to relieve ourselves from the heavy days when we were feeling “too old to still be at school,” and for being a good friend I could always count on.

Thank you to Nicoletta Loccioni, Iara Mantenuto, and Melissa Melpignano for sharing joys and sorrows of being Italians in the United States...plus wonderful “Italian-style” food.

Greetings, smiles, and chats with all the neighbors (especially the little ones!) hanging out in Sepulveda A at the UCLA Graduate Housing were bright moments during those years. Special thanks to my special neighbors Aly and Laurel Kourouma and Umut and Sabiha Tok: their generosity has often left me speechless, and I wish we could be neighbors forever!

I am grateful for my parents, Antonio Sanna and Grazia Spadaro, and for my brother, Luca Mosè Sanna: I could feel their love and good energy even if sent from thousands of miles away.

Finally, thank you to my husband Rosario Esposito and to my son Giuseppe Antonio Esposito. I don’t know what the future holds for us, but I know that their presence in my life is what really counts and will always count.

From the bottom of my heart: GRAZIE A TUTTI!

Vita

EDUCATION

2018 (expected) Ph.D. in Italian, University of California, Los Angeles
2011 M.A. in Italian, University of Virginia, Charlottesville

GRANTS, HONORS, AND AWARDS

2017 Dissertation Year Fellowship, UCLA, Los Angeles, CA
2016 Murphy Chair Fellowship in Italian, UCLA, Los Angeles, CA
2014 Cecchetti Graduate Award, UCLA, Los Angeles, CA
2011 Lola Pelliccia Prize, UVA, Charlottesville, VA

TEACHING EXPERIENCE

2014-2018 **University of California, Los Angeles**

Teaching Assistant for elementary and advanced levels of Italian language. Teaching Assistant for a course about Italian film and culture.

2009-2012 **University of Virginia**

Teaching Assistant for all levels of Italian language. Instructor of Advanced Intermediate Spanish.

2008-2009 **Dickinson College, Carlisle, PA**

Visiting International Instructor of Elementary Italian.

SELECTED PUBLICATIONS

- 2017 "Partigiane e scrittrici: "Si sentì più alto" di Ada Gobetti e "La grande occasione" di Renata Viganò" [*Partisans and Writers: "Si sentì più alto" by Ada Gobetti and "La grande occasione" by Renata Viganò*], *Carte Italiane* 11 (2017): 145-159
- 2016 "The Hybrid 'Biocitizen' in Italo Calvino's *Marcovaldo or The Seasons in the City*," in *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature: The Denatured Wild*. Ed. Pasquale Verdicchio, Lanham: Lexington Books, 2016: 31-42
- 2013 "Manzoni 'uno e trino': *I Promessi Sposi* nella trasposizione parodica del trio Lopez-Marchesini-Solenghi" ["*The 'Triune' Manzoni: The Betrothed in the Parody Transposition by Lopez-Marchesini-Solenghi Trio*"], *La Fusta* XXI (2013): 1-21
- 2012 "'Essere bambini fino alla fine': *Il resto di niente* di Enzo Striano e Antonietta De Lillo" ["*Children Until the End: The Remains of Nothing by Enzo Striano and Antonietta De Lillo*"], *Annali d'Italianistica* 30 (2012): 213-225

PAPERS PRESENTED

- 2017 “*Genius loci* of an Archipelago: *Isolatria* by Antonella Anedda,” California Interdisciplinary Consortium for Italian Studies conference 2017, UC San Diego. San Diego. February 25, 2017
- 2016 “Igiaba Scego “Dismatria:” An Experiment with Intermediate Students of Italian,” Italian Language Teachers’ Workshop, USC Dana and David Dornsife College of Letters, Arts, and Sciences. Los Angeles. October 15, 2016
- 2015 “Il revisionismo mitico in *Sirene* di Laura Pugno” [“*Mythic Revisionism in Mermaids by Laura Pugno*”], NeMLA. Toronto. April 30, 2015
- 2014 “The Hybrid Biocitizen in Italo Calvino’s *Marcovaldo*,” PAMLA. University of California, Riverside. November 1, 2014
- “La rappresentazione dello spazio ne *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli” [“*The Representation of Space in The Girl with a Gun by Mario Monicelli*”], SCMLA. University of Texas, Austin. October 21, 2014
- “Frammenti, gente e viaggi: *Pane e tulipani* di Silvio Soldini [“*Fragments, People, and Journeys: Bread and Tulips by Silvio Soldini*”], The Fifth Annual Film Symposium on New Trends in Modern and Contemporary Italian Cinema. Indiana University, Bloomington. April 22-26, 2014
- 2010 “La narrazione dello sguardo in *Las babas del diablo* di Julio Cortázar e *Blow-up* di Michelangelo Antonioni” [“*The Narration of the Gaze in The Devil’s Drool by Julio Cortázar and Blow-up by Michelangelo Antonioni*”], Graduate Student Lecture Series. University of Virginia. October 15, 2010

OTHER PROFESSIONAL ACTIVITIES AND SERVICE

- 2016 **Co-Organizer:**
UCLA Italian Graduate Student Conference *L’Italia e i documentari / Italy and Documentaries*. University of California, Los Angeles, 2016
- 2015 UCLA Italian Graduate Student Conference *La guerra e l’Italia: Italian Identities through War*. University of California, Los Angeles, 2015
- 2013-2015 Reviewer and Editor, *Carte Italiane*, Department of Italian, University of California, Los Angeles.

Introduzione

Isla en la luz, más que en el mar, imagen inasible de una tierra que apenas pesa.

(María Zambrano, *Islas*)¹

Dalla letteratura epica a quella per l'infanzia, lo spazio dell'isola è stato spesso rappresentato come luogo utopico a cui anelare o sito selvaggio da civilizzare. Molto è stato scritto sui personaggi femminili (di solito maghe o streghe) presenti nelle isole dei testi canonici, ma finora nessuno ha studiato con attenzione che cosa le donne scrivano delle isole, e esaminato se le loro prospettive rivelino dimensioni diverse.

Questo lavoro si focalizza su alcune opere di Grazia Deledda (1871-1936), Fabrizia Ramondino (1936-2008) e Anna Maria Ortese (1914-1998) per dimostrare che in esse lo spazio dell'isola si configura non come specchio rovesciato, in positivo o in negativo, di una visione continentale "civilizzata" pre-esistente (come, per esempio, nell'*Utopia* di Thomas More, in cui la società ideale dell'isola ha caratteristiche contrarie a quelle della società inglese di quei tempi o nel *Robinson Crusoe*, in cui l'isola è terra selvaggia) ma come spazio sperimentale per l'esplorazione e la riconfigurazione dell'identità umana, femminile e comunque sessuata, ed animale, immaginate in modo alternativo in rapporto con natura, luoghi, e persone. Le ho scelte tra le tante possibili scrittrici che hanno scritto di isole perché nella loro opera si articola in modo esemplare e concentrico, come in un'ideale cartografia, un discorso femminile che si rivolge a tre dimensioni geopolitiche distinte ma complementari: Deledda guarda al rapporto tra isola e nazione; Ramondino a quella tra isola e continente; e Ortese a quella fra isola e globo terrestre.

¹ "Isola nella luce, più che nel mare, immagine inafferrabile di una terra che a malapena pesa" (traduzione mia). María Zambrano, *Islas* (Madrid: Editorial Verbum, 2007), 155.

Più che sull' "isolitudine", termine coniato dallo scrittore siciliano Gesualdo Bufalino per esprimere l'angoscia e l'orgoglio di vivere sull'isola, questo lavoro si concentra sull' "isolarità", mio neologismo che, prendendo spunto dalla citazione in epigrafe della filosofa spagnola María Zambrano, unisce "isola" a "solarità" e che quindi intende indicare le dimensioni positive e innovatrici che un approccio interdisciplinare tra letteratura, studi di genere, studi mediterranei, post-coloniali e geofilosofici, e i nuovi *island studies*, può rivelare nell'analisi di opere dedicate da autrici italiane alle isole.²

L'ISOLA IN LETTERATURA

Prima di passare alla rassegna degli studi critici e delle prospettive teoriche utilizzate per supportare il mio lavoro e alla descrizione della struttura di questa tesi, ritengo opportuno delineare un breve *excursus* dei maggiori testi della letteratura occidentale in cui le isole svolgono una funzione fondamentale all'interno dell'opera, testi che fanno da sfondo e controcanto a quelli delle autrici prese in esame in questo lavoro. Come già si è accennato, fin dall'*Odissea* di Omero lo spazio dell'isola è stato spesso rappresentato nella duplice connotazione di accoglienza od ostilità. Il viaggio di Ulisse nasce, come osserva Van Duzer, "in

² "Isole dentro l'isola: questo è appunto lo stemma della nostra solitudine, che vorrei con vocabolo inesistente definire 'isolitudine' [...]. Se ne rilevano nel nostro carattere due eccessi di segno contrario: l'estroversa ospitale socialità, talora quasi servile, per antidoto dell'esser soli; e l'ombroso, omertoso riserbo, il claustrofilo rifiuto d'ogni contatto e colloquio". Gesualdo Bufalino, *Saldi d'autunno* (Milano: Bompiani, 1990), 17. Come riporta Ilaria Fatta, molti testi di scrittori siciliani affiancano l' "isolitudine" alla "sicilitudine" termine coniato dallo scrittore siciliano d'avanguardia Crescenzo Cane sulla scia del termine *négritude* del poeta senegalese Léopold Sédar Senghor. La "sicilitudine" sarebbe la condizione esistenziale di chi, vivendo in Sicilia, è esposto a disillusioni e tirannidi. Si veda Ilaria Fatta, "Insularità: note sul rapporto fra gli scrittori siciliani e la loro terra," *Carte Italiane* 2:10 (2015): 171-189. Per quanto riguarda la Sardegna, Maria Giacobbe sottolinea che la sociologa italiana Clara Gallini chiama *sarditude* "quella tendenza – ancora esistente in Sardegna a tutti i livelli sociali – ad affermare la propria unitarietà ed autonomia etnica". Clara Gallini citata in Maria Giacobbe, *Grazia Deledda: Introduzione alla Sardegna* (Milano: Bompiani, 1974), 116.

medio oceano” ed è costellato da isole in cui dimorano ninfe (Calipso) o maghe (Circe) e in cui l’eroe riesce comunque a cavarsela grazie al suo proverbiale ingegno.³

In moltissimi esempi letterari dall’*Odissea* in poi, lo spazio dell’isola diviene luogo alternativo che suscita desiderio ma anche diffidenza: con abile ironia, nel suo *Timaeus* Platone decanta la potenza e la ricchezza della meravigliosa isola di Atlantide per poi sottolinearne la sconfitta da parte degli Ateniesi e la successiva scomparsa a causa di violenti terremoti. Nella letteratura irlandese, fra i cosiddetti *immrama* (“circumnavigare”) ossia i racconti agiografici sui viaggi in mare dei santi, la *Navigatio sancti Brendani* risalente all’800 d.C., che descrive anch’essa un’isola piena di fiori e gemme, divenne così popolare da essere tradotta persino in alcuni dialetti toscani, in bolognese e in veneziano. Per l’attenzione al dettaglio e l’accuratezza informativa il testo su San Brendano il Navigatore venne considerato anche un resoconto di isole realmente esistenti e può essere ritenuto, assieme al successivo *Milione* di Marco Polo (ricco di dettagli sulle isole del Giappone) il precursore di un nuovo genere, l’ “isolario”, che comprendeva racconti di isole accompagnati da mappe descrittive dei luoghi e i cui maggiori esempi risalgono al tempo delle grandi scoperte geografiche.

In letteratura l’isola diviene luogo archetipico, ossia una forma universale del pensiero con un valore etico-sociale capace di condizionare il soggetto, cioè tradizionalmente *l’uomo* che viaggia. Questi arriva sull’isola, ne viene trasformato e raggiunge una condizione positiva di elevazione o negativa di abbruttimento. Dante, nella sua *Commedia*, posiziona il Purgatorio proprio su una montagna presente sull’unica isola dell’oceano inabitato. L’aspetto trasformativo dell’isola (in questo caso positivo) coinvolge, oltre al Dante personaggio-eroe del poema, anche

³ Chet Van Duzer, “From Odysseus to Robinson Crusoe: A Survey of Early Western Island Literature,” *Island Studies Journal* 1:1 (2006): 143-162.

le anime che divengono degne del Paradiso terrestre solo dopo essersi purificate dall'attaccamento ai valori terreni. Così come nella *Commedia* dantesca la sosta sull'isola è temporanea, nel ciclo arturiano, che tanto ha influenzato i poemi epico-cavallereschi della letteratura italiana del Rinascimento, l'isola di Avalon è luogo in cui re Artù sarebbe sepolto ma da cui potrebbe tornare nel caso in cui il mondo ne avesse bisogno. L'isola di Avalon ha anche una connotazione magica, in quanto sarebbe il luogo in cui viene forgiata la spada magica Excalibur, consegnata al sovrano dalla Dama del Lago.

La tematica della trasformazione in negativo dovuta alla magia presente sull'isola è presente sia nell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto che nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Alcina e Armida, maghe presenti, rispettivamente, nel poema di Ariosto e in quello di Tasso, praticano le loro arti magiche proprio nelle isole in cui dimorano. Il personaggio insulare di Alcina, così come quello di Circe dell'*Odissea*, ha la capacità di mutare gli uomini in minerali o piante: il povero Astolfo, tramutato in mirto perché questa è la sorte degli ex amanti della maga, viene salvato da Ruggiero. L'Armida del poema di Tasso ha caratteristiche simili alla divinità lunare Selene del mito di Endimione e Selene. Armida, dopo aver fatto “addormentare” Rinaldo, se ne innamora per la sua bellezza e decide di imprigionarlo sull'isola. È interessante notare come, in queste due opere, la natura lussureggiante dell'isola divenga corrispettivo della lussuria di questi due personaggi, che devia i cavalieri dai combattimenti e dalla loro rispettabilità. L'isola viene a delinearsi come spazio “femminile” in cui gli istinti e la magia prevalgono sulla razionalità e sull'ordine dei cavalieri. Inoltre, le descrizioni dei paesaggi delle isole, rispecchiando quelle degli “isolari” sulle isole conquistate dopo le grandi scoperte geografiche, risentono di un elemento paracolonialista con forti connotazioni di genere che acquisirà importanza sempre maggiore nei testi successivi.

In *The Tempest* di William Shakespeare e *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, che hanno dato il via a una serie di adattamenti e varianti di ogni tipo, l'elemento predominante è infatti la visione dell'isola secondo l'ottica colonialista del tempo: nel dramma shakesperiano, Caliban, il figlio deforme della strega africana Sycorax, è l'unico abitante dell'isola prima dell'arrivo di Prospero e viene da questi ridotto in schiavitù; nel romanzo di Defoe, Robinson è l'uomo civilizzato inglese che educa il "selvaggio" Venerdì in un microcosmo esclusivamente maschile.

Non solo ci sono spesso donne sulle isole in letteratura, ma nella letteratura maschile lo spazio dell'isola, e l'isola come luogo, sono spesso femminilizzati o assimilati alla corporeità femminile. Nel suo *L'isola, la donna, il ritratto: quattro variazioni*, imperniato soprattutto ma non solo sulla letteratura anglosassone, il comparatista Sergio Perosa individua –occupandosi soprattutto di letteratura in lingua inglese– il legame simbolico presente nei testi di scrittori fra isole e donne, ambedue poste sotto assedio dalla logica colonialista e patriarcale, considerate “pericolose” in quanto Altro ambivalente, selvaggio, irrazionale: “Dopo le scoperte geografiche, le isole dei Caraibi e poi quello che si rivela essere il Nuovo Continente, vengono pure identificati o proiettati metaforicamente come donna, tanto è lo stupore e l'attrazione. [...] La questione della conquista e del possesso, in ogni senso fisico e concreto, si pone come parte essenziale dell'identificazione dell'isola-continente con la donna”.⁴ Il libro di Perosa offre utili spunti per individuare le differenze che emergono quando sono invece delle scrittrici a occuparsi di isole.

Una rivalutazione dell'isola in senso mitico ma comunque di impostazione individualistica e prettamente maschile imperniata sull'archetipo di Ulisse, seppur più vicino a

⁴ Sergio Perosa, *L'isola, la donna, il ritratto: quattro variazioni* (Torino: Bollati Boringhieri, 1996), 47-48.

quello dantesco che a quello omerico, avverrà nella poesia italiana da Ugo Foscolo in poi. In “A Zacinto” di Foscolo, ma anche più tardi in “Vento a Tindari” di Salvatore Quasimodo, per esempio, l’isola d’origine diviene simile all’Itaca di Ulisse, a lungo vagheggiata ma alla quale, diversamente dall’eroe omerico, il poeta è destinato a non tornare. In “L’isola di Ulisse” di Quasimodo e “Isola” di Giuseppe Ungaretti, lo spazio insulare perde le proprie caratteristiche fisiche per divenire luogo rarefatto, di esperienza più metafisica che reale. In “Ulisse” di Umberto Saba, invece, la riflessione sull’isola diviene prettamente esistenziale: il poeta, novello Ulisse che si lancia nella “terra di nessuno” del mare da esplorare nonostante le insidie, è colui che non si accontenta del contesto socio-culturale impostogli ma decide di aprirsi al nuovo e all’inaspettato, anche a costo di affrontare difficoltà.

La dimensione mitica dell’isola è presente anche in due capolavori canonici della narrativa italiana dell’Ottocento e del Novecento, *I Malavoglia* di Giovanni Verga e *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Entrambi ambientati in Sicilia, la raccontano come una terra destinata ad essere sempre tragicamente uguale a se stessa. Lo stesso Pirandello, nel famoso “discorso di Catania” scritto in morte di Verga, rivela una sua visione tragica dell’eterna “isolitudine” a cui solo la partenza dall’isola può, forse, porre rimedio. Tuttavia, come evidenzia Ilaria Fatta nel suo articolo già citato, l’isolamento come motivo d’orgoglio si rovescia, nei testi letterari di alcuni scrittori siciliani nella seconda metà del Novecento, nel suo opposto, ossia nell’amarezza per un certo immobilismo della regione. In *Conversazione in Sicilia*, scritto negli anni del fascismo, Vittorini trasforma l’isola in un luogo surreale e astratto, dove poter ritrovare le proprie radici (attraverso i ricordi dell’infanzia) e le ragioni autentiche dell’esistenza seppur disincarnata. La discesa verso “il cuore puro della Sicilia” si svolge attraverso una serie di incontri-conversazioni che guidano il personaggio autobiografico di

Silvestro alla scoperta di queglii “altri doveri” che “l’uomo” deve assolvere per poter riscattare le “offese del mondo”. Il viaggio verso la “terra madre” nel cuore dell’isola è anche discesa agli inferi e tragica rivelazione che “non ogni uomo è uomo”.

Queste posizioni divergenti, che concludono il mio breve *excursus*, confermano ulteriormente che l’isola, per la maggior parte degli autori letterari canonici, è stata spesso affascinante spazio da mitizzare e idealizzare in modo astratto o universalistico ma anche manicheo, o, al contrario, da biasimare come realtà esclusivamente e profondamente negativa e alienante. Obiettivo di questo lavoro è colmare l’assenza nel campo dell’Italianistica di uno studio critico che affronti e valorizzi opere sulle isole di autrici italiane canoniche e non, dimostrando il loro aspetto “arcipelagico” di scoperta identitaria e di relazionamento umano e ambientale.

APPROCCIO CRITICO E STRUTTURA DELLA TESI

Questo studio, concernente due isole poste nel Mediterraneo (la Sardegna di Deledda e la Ventotene di Ramondino) e un’isola posta fra il Mediterraneo e l’Oceano Atlantico (la Ocaña di Anna Maria Ortese) è stato ispirato da alcuni testi fondamentali per gli studi sul Mediterraneo e per i recenti *island studies*. Inoltre, essendo i testi narrativi presi in esame scritti da donne, ho tenuto presente nell’impostazione generale del lavoro anche alcune riflessioni provenienti dalla lettura critica di studi di genere e di ecofemminismo. Infine, trattando questioni quali il colonialismo interno attuato dal Regno d’Italia nei confronti della Sardegna, presente nelle opere di Deledda, la costruzione dell’identità italiana ed europea, presente nel romanzo di Ramondino, e la dimensione fra Mediterraneo e Oceano (nonché, come dimostro nell’ultimo capitolo, anche

“caraibica”), presente nel romanzo di Ortese, questo lavoro è stato sostenuto anche da saggi critici e articoli relativi a studi postcoloniali e geofilosofici.

Prima di descrivere la struttura della tesi e lo specifico apporto critico presente in ognuno dei tre capitoli, accennerò ai testi di studi del Mediterraneo, di *island studies*, e di studi di genere che hanno fornito l’ispirazione e molti importanti spunti per questa tesi e hanno contribuito a far germogliare le questioni fondamentali sorte dopo la lettura dei testi di Deledda, Ramondino e Ortese. Per quanto riguarda gli studi sul Mediterraneo, *Breviario mediterraneo* (1990) dello scrittore e accademico di Mostar Predrag Matvejević ha costituito un suggestivo punto di partenza per riflettere sulla “mediterraneità” delle isole di cui Deledda, Ramondino e Ortese parlano nelle loro opere. Isola d’acqua fra diversi continenti, il Mediterraneo, il cui nome deriva appunto dall’aggettivo *mediterraneus*, che originariamente denotava uno spazio fra terre, è inconcepibile senza le sue isole.⁵ Il libro di Matvejević è un vademecum geopoetico e filosofico non facilmente riconducibile a un genere letterario o critico preciso e i cui confini, proprio come quelli del Mediterraneo, “non sono definiti né nello spazio né nel tempo”.⁶ Diviso nelle tre parti “Breviario”, “Carte”, “Glossario”, *Breviario mediterraneo* ricostruisce un percorso compiuto dall’autore dapprima attraverso navigazioni reali e poi attraverso l’osservazione di carte geografiche e lo studio appassionato di letture sul mare. Matvejević presenta vari aspetti del Mediterraneo, soffermandosi sulle caratteristiche geofisiche e su come queste stesse

⁵ Spiega Matvejević: “L’estensione dello spazio, la peculiarità del paesaggio, la compattezza d’insieme creano l’impressione che il Mediterraneo sia a un tempo un mondo a sé e il centro del mondo – un mare circondato da terre, una terra bagnata dal mare”. *Breviario mediterraneo* (Milano: Garzanti, 1991), 23. Riguardo al nome, lo scrittore continua dicendo: “Col sostantivo *mediterraneum* si indicava l’interno dei vari territori [...]. Siccome anche il «mare interno» è circondato da terre, si cominciò a riferire lo stesso epiteto anche a esso” (Ibid., 216). Riguardo all’idea del Mediterraneo come “isola d’acqua” Nino Molinu scrive: “Il Mediterraneo sarebbe in qualche modo isola perché circondato dalla terra. Si tratterebbe insomma del trasferimento dell’idea-archetipo di isola-terra nell’idea-archetipo di isola-acqua”. *Saggio geofilosofico* (Cagliari: Cuccu, 1996), 33.

⁶ Matvejević, *Breviario mediterraneo*, 18.

caratteristiche possano costruire una condizione esistenziale di mediterraneità che non si eredita ma a cui si può essere destinati. Il libro diviene, secondo Claudio Magris, “un libro epico e pieno di pietas per ognuno degli innumerevoli destini che il mare custodisce e seppellisce, come un immenso archivio o come un altrettanto immenso dizionario etimologico”.⁷

Le isole sono presenti fin dall’inizio del libro, nato da alcune intuizioni sorte nell’autore vagando di isola in isola per coglierne gli elementi simili e diversi: “Girando per le isole, in primo luogo quelle adriatiche, poi le ioniche e le egee, tra cui le Cicladi e le Sporadi, ho cercato di scoprirne le somiglianze e le diversità. Ho avuto modo di raffrontare la Sicilia e la Corsica, Maiorca e Minorca”.⁸ Delle isole Matvejević coglie la dimensione duplice di relazionalità e di raccoglimento e sottolinea come, da una parte, siano state spesso classificate in base al rapporto delle une con le altre e, dall’altra parte, siano spesso divenute sede di prigionie, monasteri ed esilio (come, ad esempio, nel caso di Napoleone). Gli abitanti di molte isole si contraddistinguono dagli altri per l’orgoglio di vivere in posti dal passato leggendario, ma, al tempo stesso, accolgono più agevolmente chi viene da fuori perché hanno più chiaro di altri cosa significhi giungere ad un posto dopo aver attraversato il mare. Questa contraddittorietà li rende, secondo Matvejević, soggetti bizzarri:

Gli abitanti delle isole sono meno spensierati della gente della costa proprio per il fatto di essere separati. [...] La loro lingua è diversa da quella della pur vicina costa più di quanto non possa motivarlo l’effettiva distanza fra di loro: questo distacco

⁷ Claudio Magris, “Per una filologia del mare.” Introduzione a *Breviario mediterraneo* di Predrag Matvejević (Milano: Garzanti, 1991), 10.

⁸ Matvejević, *Breviario mediterraneo*, 17.

probabilmente influisce anche sui rapporti col mondo e crea qua e là delle personalità strane o eccentriche. [...] Ciononostante gli abitanti delle isole accettano più facilmente i nuovi arrivi di quanto facciano gli altri, forse anche per il fatto che, quando passano il braccio di mare che divide l'isola da terra, anche loro diventano nuovi arrivati, oppure perché si ricordano di essere pur essi venuti, una volta, da un altro luogo.⁹

Nell'ultima parte del libro, Matvejević, oltre a commentare le riflessioni di alcuni scrittori come Johann Wolfgang von Goethe e David Herbert Lawrence sulle isole italiane da loro visitate, si sofferma anche sul termine “insulomania”, il desiderio irresistibile di conoscere le isole perché considerati mondi meravigliosi. Matvejević, riconoscendo il limite di mitizzare le isole relegandole alla funzione di spazi utopici ma, al tempo stesso, ammettendo di non resistere al fascino dell'immaginario, auspica che il suo breviario abbia anche lo scopo di “liberare l'animo dalle varie malattie del Mediterraneo, e quindi anche dall'insulomania, di cui ho sofferto anch'io, e di quando in quando torno ad esserne affetto”.¹⁰ Oltre che per il suo ibridismo strutturale, che si trova anche in alcuni dei testi letterari presi in esame per questo lavoro, il testo di Matvejević è fondamentale per analizzare la “mediterraneità” presente nella rappresentazione delle isole in questione.

Per quanto riguarda il filone degli *island studies*, questo lavoro è stato indubbiamente stimolato dagli articoli del fondatore degli *island studies* Godfrey Baldacchino e da quelli delle studiose Lisa Fletcher e Françoise Lionnet. Baldacchino, per sottolineare quanto

⁹ Ibid., 32.

¹⁰ Ibid., 253.

l'interdisciplinarietà sia necessaria per qualsiasi studio si occupi di isole ha affermato: "Islands are not islands, in the sense that they are not closed unto themselves"¹¹ e, prendendo spunto dal fondamentale testo di antropologia *Coming of Age in Samoa* (1928) di Margaret Mead, ambientato nell'isola samoana Ta'u, ha da una parte messo in luce gli aspetti problematici che hanno accomunato e ancora accomunano gli studi sulle isole e dall'altra evidenziato gli aspetti positivi che potrebbero essere invece riproposti appunto negli *island studies*.

Il testo di Mead, dedicato allo studio delle adolescenti osservate durante il soggiorno dell'antropologa sull'isola, pecca, secondo Baldacchino, nell'idea di considerare l'isola uno spazio culturalmente "addomesticabile" in cui lo sguardo dell'esperto esterno reifica gli abitanti dell'isola. Ancora oggi, gli studiosi di isole autoctoni soffrono di scarsa visibilità a livello editoriale o accademico. D'altra parte, Baldacchino riconosce alcuni aspetti positivi da tener presente: lo stile di Mead, di facile comprensione anche da parte di un pubblico non specializzato; la sua attenzione alle ragazze, soggetti trascurati fino a quel momento dagli studi accademici; l'idea di fondo di riuscire a trovare una risposta alle grandi domande che affliggevano il mondo occidentale proprio attraverso l'osservazione della società in una piccola isola che viveva in modo alternativo. Inoltre, Baldacchino riconosce il pionieristico tentativo di Mead di dare al suo studio un approccio comparativo, fondamentale per valorizzare la dimensione unica di ogni isola e metterla in relazione con un' "ecologia della vita stessa":

The ability to source unique features or processes from specific islands, connect them to similar ones on other islands, and then

¹¹ Godfrey Baldacchino, "The Coming of Age of Island Studies," *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 95: 3 (2004): 273. Baldacchino presiede gli *Island Studies* alla University of Prince Edward Island a Charlottetown (Canada) e il Dipartimento di Sociologia alla University of Malta. Ha fondato la rivista online *Island Studies Journal* nel 2006 e curato la prima raccolta di articoli sugli *island studies* nel volume *A World of Islands* del 2007.

analyse the implications of such links, presents promising and rewarding opportunities. [...] 'Island studies' is, in a powerful sense, the globalization of locality. The 'signature' of island studies, the 'ecology' of the small scale [...] is the ecology of life itself.¹²

Nonostante Baldacchino auspichi interdisciplinareità, la studiosa femminista Lisa Fletcher fa notare che molti articoli presenti nel volume da lui curato riconducono gli *island studies* soprattutto all'ambito della geografia, limitandone quindi il dinamismo e il discorso critico sugli scopi e gli obiettivi. La studiosa nota due impulsi contraddittori negli studi sulle isole: l'essentialismo, che esalta l'unicità di ogni isola come mondo a sé stante, e la generalizzazione, che ancora l'isola al concetto del mondo come arcipelago. L'opposizione binaria essentialismo/generalizzazione è di grande impedimento alla stabilizzazione di una metodologia che consideri le isole luogo di produzione culturale. Fletcher sottolinea come molti critici nel campo degli *island studies* siano propensi a criticare la letteratura per il suo conservatorismo e ad esaltare la geografia per il suo progressismo, non riconoscendo invece che gli *island studies* devono basarsi su un'intersezione fra geografia e letteratura evitando schematismi: "I contend scholarship can only ever apprehend the meaning of place through language. The physicality of islands is ultimately inseparable from their textual topography".¹³ Questo lavoro, concentrando su testi narrativi di scrittrici e applicando interdisciplinareità alla loro interpretazione, cerca di colmare le lacune individuate da Fletcher nel campo degli *island*

¹² Ibid., 279.

¹³ Lisa Fletcher, "'some distance to go...': A Critical Survey of Island Studies," *New Literatures Review*, Vol. 47/48 (2011): 26.

studies e mostra quanto un'analisi puntuale dei romanzi ambientati sulle isole scritti da Deledda, Ramondino e Ortese possa sicuramente rivitalizzare il filone degli *island studies*.

Essenziale aspetto degli *island studies* deve essere una messa in discussione della matrice colonialista di atteggiamenti anti-insulari e una valorizzazione della creolizzazione. Nel suo articolo "Cosmopolitan or Creole Lives? Globalized Oceans and Insular Identities," Françoise Lionnet rivaluta la creolizzazione (cioè il mischiarsi di lingue e culture per effetto del colonialismo, visto tradizionalmente come una specie di contaminazione o "bastardizzazione") come costitutiva delle identità nazionali e culturali delle isole Mascarene. Secondo la studiosa, all'idea di cosmopolitanesimo, ossia di una comunità in cui individui provenienti da vari luoghi entrano in relazioni di mutuo rispetto nonostante le loro differenti credenze, non ha corrisposto una valorizzazione adeguata del fenomeno della creolizzazione, legata a stereotipi di arretratezza, isolamento, schiavitù, oralità, spostamento forzato o immobilità imposta. Mentre quindi, secondo Lionnet, il soggetto cosmopolita tende a rappresentare un "eccesso ontologico" dovuto a cliché (di cui alcuni connotati a livello razziale) quali quelli dell'intellettuale sdradicato, dell'ebreo errante e del banchiere transnazionale, il soggetto creolo, al contrario, continua a rappresentare un individuo connotato da privazione economica, linguistica, culturale. La sfida proposta da Lionnet è quella di ripensare i concetti di cosmopolitanesimo e di creolizzazione dal punto di vista dell'isola per far emergere un nuovo soggetto, creolo e cosmopolita che partecipa attivamente alla costruzione dell'identità e cultura nazionale. I testi presi in esame in questa tesi, sfidando l'atteggiamento anti-insulare e colonialista delle élites culturali e politiche italiane dopo l'Unità d'Italia, mostrano quanto il discorso sulla creolizzazione sia valido anche nel caso italiano.

Per quanto riguarda gli studi di genere relazionati all'isola, l'opera *Islas*, precedentemente citata, della filosofa spagnola María Zambrano, si è dimostrata, oltre che suggestiva, utile per prendere in esame la dimensione arcipelagica anche dal punto di vista esistenziale. Zambrano, costretta a lunghi periodi di isolamento per motivi di salute (si ammalò di tubercolosi), di genere (era una delle poche donne accademiche) e politici (sfuggì al regime franchista e visse in esilio), si sforzò di riflettere su una dimensione filosofica lontana dal pensiero oggettivante e dai sistemi filosofici vigenti e che comprendesse l'essere umano anche nel suo spaesamento, nei suoi lati oscuri e nei suoi deliri. Vissuta a Cuba e Puerto Rico durante l'esilio, Zambrano riconobbe nella dimensione insulare anche il legame esistenziale fra solitudine e alterità. Come riporta Trapanese, per Zambrano:

La solitudine delle isole è immagine della solitudine umana: una solitudine aperta all'esterno [...] che vive anche dell'arrivo di barche straniere, dell'incontro con l'altro. Un *isolamento correlato*, perché sempre in dialogo con l'alterità. [...] L'insularità zambranianiana si traduce in una proposta filosofica dinnanzi alla crisi, alle crisi: in un *come* filosofico, in un atteggiamento esistenziale e di scrittura capace di dar voce a quel *logos* indispensabile, a quella *ragione poetica*, capace di rispettare l'unicità delle isole e al tempo stesso di mediare tra di esse.¹⁴

Per quanto riguarda il linguaggio, Zambrano ricondusse i balbettii e i deliri a “isole di voce” capaci di rivelare nuove dimensioni: “Lungi dall'essere inteso come un difetto, il balbettio è per Zambrano una modalità rivelatrice: come semi, i balbettii rivelano la natura di crosta dei

¹⁴ Elena Trapanese, “Esilio, delirio ed insularità in María Zambrano,” *Orillas* 3 (2014): 7.

nostri discorsi; come isole, ci obbligano a cercare ponti o barche capaci di traghettarci da una riva all'altra, rivelando al tempo stesso l'abisso che si nasconde sotto di noi, il silenzio che sostiene ogni nostro discorso".¹⁵ Delle "isole di voce" di cui parla Zambrano si discute in ognuno dei tre capitoli di questa tesi, in quanto lo stravolgimento del linguaggio normativo è caratteristica presente in tutti i romanzi esaminati.

Mentre i testi critici menzionati finora hanno costituito terreno fertile da cui le domande alla base di questo progetto sono partite, quelli applicati per l'interpretazione delle opere di Deledda, Ramondino e Ortese hanno formato il cuore critico per l'impostazione di ognuno dei tre capitoli. Il primo capitolo, dedicato alla Sardegna di Deledda, si è avvalso come punto di partenza delle teorie di Fredric Jameson riguardo all' "inconscio politico" e all' "allegoria nazionale" e di alcuni articoli di Antonio Gramsci riguardo allo sfruttamento della Sardegna perpetrato dal Regno d'Italia, oltre ai saggi relativi alla storia della Sardegna dello storico Girolamo Sotgiu e di quello sulla storia del disboscamento della Sardegna dell'ispettore del Corpo Forestale Fiorenzo Caterini. Fondamentali sono poi stati il testo sul rapporto fra Deledda e la Sardegna della studiosa e narratrice di origine nuorese Maria Giacobbe e gli articoli riguardo al romanzo e al film omonimo *Cenere* delle studiose Margherita Heyer-Caput e Lucia Re. Obiettivo del capitolo è stato indicare sia che nei romanzi di Deledda *Anime oneste* (1895), *Cenere* (1904), *La chiesa della solitudine* (1936), *Cosima* (postumo) le vicende delle protagoniste femminili rappresentano allegoricamente quelle della Sardegna durante il difficile rapporto con il Regno d'Italia, e sia che nella novella "Colpi di scure" (1905) la scrittrice denuncia la violenta deturpazione del paesaggio sardo a causa della deforestazione eseguita da alcuni imprenditori del Regno d'Italia per poter costruire le traversine delle ferrovie o ricavare

¹⁵ Ibid., 8.

cenere da usare nelle fabbriche di soda. Nel saggio *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) e nell'articolo "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", Jameson auspica che qualsiasi interpretazione di un testo narrativo tenga presente anche una prospettiva politica che permetta di rivelare l' "inconscio politico" ossia ciò che nel testo è represso o omesso: l'atto narrativo, secondo lo studioso, include la realtà nel momento stesso in cui sembra porla al di fuori di sé. Inoltre, l' "allegoria nazionale" è, secondo Jameson, la strategia culturale grazie alla quale molti paesi che seguono un percorso alternativo rispetto a quello occidentale rispondono alle proprie contraddizioni infrastrutturali e promuovono soluzioni innovative. La mia interpretazione dei quattro romanzi di Deledda ha individuato dunque l' "inconscio politico" e rivelato l' "allegoria nazionale" alla base di essi, ritenendo che le vicende delle quattro protagoniste seguano, allegoricamente, quelle della Sardegna nei confronti dello Stato italiano: illusione di inclusione e modernità (*Anime oneste*); reazione contro le imposizioni (*Cenere*); riaffermazione dell'autonomia (*La chiesa della solitudine*); visione dell'isola come sito di rielaborazione creativa con cui misurarsi dall'esterno (*Cosima*). Analizzando la novella "Colpi di scure" alla luce degli articoli di Gramsci e del saggio di Caterini, ho individuato quanto per Deledda la devastazione del paesaggio dell'isola ad opera degli imprenditori del Regno d'Italia fosse dovuta alla loro ignoranza riguardo alla storia della Sardegna e alla loro incuranza nei confronti delle tradizioni dell'isola. L'analisi del romanzo *Cenere* di Deledda si è arricchita ulteriormente relazionando il romanzo della scrittrice sarda al film omonimo interpretato da Eleonora Duse. Avvalendomi del saggio di Heyer-Caput che, esaltando la modernità dell' opera di Deledda e Duse, le annovera fra le grandi protagoniste della tradizione culturale europea, ho descritto la proficuità della "sorellanza" fra le due artiste e individuato la dialettica oppresso-oppressore presente nel film. Infine, ho concluso il primo capitolo ponendo in relazione la

vicenda esistenziale e l'opera di Deledda con quelle della poetessa Antonella Anedda che, nata a Roma da una famiglia sardo-corsa, ha compiuto il percorso inverso a quello della scrittrice sarda per nutrire la sua opera poetica e soprattutto il suo saggio autobiografico *Isolatria: Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (2013). Questo saggio mette in luce, attualizzandolo, il discorso ecologico e politico riguardo alla Sardegna già presente nell'opera di Deledda.

Il secondo capitolo è dedicato alla Ventotene di Ramondino presente in *L'isola riflessa* (1998), complesso romanzo scritto in forma di saggio autobiografico e storico-filosofico in cui la narratrice rievoca la propria permanenza sulla piccola isola, parte dell'arcipelago pontino situato a poca distanza del confine fra il Lazio e la Campania, dove si era recata per curarsi dalla depressione e dall'alcolismo. Ventotene si dimostra il luogo ideale per riflettere non solo sulle proprie questioni esistenziali, ma anche su quelle relative all'identità italiana ed europea. Luogo di confino per Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi, che nel loro *Manifesto di Ventotene* (1941), elaborato proprio sull'isola, parlarono dell'opportunità di creare gli Stati Uniti d'Europa dopo la sconfitta del nazifascismo, Ventotene si rivela essere il cardine per riflessioni non solo politiche, ma anche filosofiche, ecologiche e di genere. Numerosi sono stati i supporti critici per interpretare il testo di Ramondino: in primo luogo ho esaminato le implicazioni della presenza del concetto di "riflessività" nel titolo e nel corpo del testo riconducendolo alle teorie sociologiche sulla "modernità riflessiva" espresse da Jürgen Habermas, Anthony Giddens e Zygmunt Bauman e sintetizzate da Laura Bovone. Idea principale alla base di questi studi è che, nel mondo globalizzato, la rapidità nel mettere continuamente in discussione e confutare qualsiasi tipo di sapere ha inciso sulla riflessività, ovvero l'abilità del soggetto di guardarsi dall'esterno per affermare la validità dei propri valori e del proprio operato; il soggetto è dunque consapevole della provvisorietà di qualsiasi tipo di conoscenza. La scrittura di Ramondino, ricca

di descrizioni realistiche e allucinate immagini mentali, sembra continuamente mettere in discussione se stessa.

In secondo luogo, ho messo a confronto il testo di Ramondino con *Il Manifesto di Ventotene*, focalizzandomi sull'elemento positivamente utopico di entrambi i testi. Così come il manifesto di Rossi e Spinelli era sorto grazie alla speranza di un'alternativa politica migliore, quello di Ramondino si fonda sul desiderio di una guarigione non solo personale, ma anche sociale e politica. Successivamente, ho esaminato *L'isola riflessa* alla luce delle teorie geofilosofiche delineate da Massimo Cacciari nel suo *L'Arcipelago*. Il saggio di Cacciari si interroga sull'idea di una dimensione europea fortemente arcipelagica in cui tutte le terre sono isole in relazione le une con le altre e, pur nella loro diversità, condividono lo stesso scopo ultimo di raggiungere una Patria mentale, incontrandosi e inevitabilmente scontrandosi. La molteplicità spaziale, linguistica e temporale simbolicamente insita nel Mediterraneo, con la sua storia di profondità culturali affrontatesi e riappacificatesi, sembrerebbe richiedere una logica interpretativa diversa da quella "continentale" intendendo con questo termine la fissità e linearità di un percorso razionale e illuminista tendente al progresso omologante.

L'isola riflessa di Ramondino, oltre a presentare la dimensione "arcipelagica" nei termini proposti da Cacciari, evidenziando l'importanza dell'ambivalenza e della conflittualità nella costruzione dell'identità sia individuale che europea, si concentra anche su problematiche di genere ed ecofemminismo. Il testo ricostruisce sia la storia di Germaine Lecocq, moglie dell'antifascista Giorgio Amendola che condivise con lui il destino su un'altra isola (Ponza), da lui descritto nel volume di memorie *Un'isola*, e sia la vicenda di Ursula Hirshmann, antifascista tedesca socialdemocratica che fu moglie dapprima di Colorni e successivamente di Spinelli e contribuì alla diffusione del *Manifesto di Ventotene* a Roma e a Milano durante la prigionia degli

autori sull'isola. La parte finale del capitolo esamina le immagini, presenti ne *L'isola riflessa*, riguardo ai liquidi e alla fluidità e dimostra come Ramondino abbia in un certo senso prefigurato quello che Astrida Neimanis ha definito “idrofemminismo”. Rifacendosi al discorso sui liquidi di Irigaray nel suo *Amante marina di Friedrich Nietzsche* (1980) in cui la femminista francese dialoga con Nietzsche utilizzando la metafora del mare per descrivere il genere femminile, l’“idrofemminismo” mira a un ripensamento del rapporto con la comunità e la natura che tenga conto del fatto che i nostri corpi siano strettamente interconnessi proprio grazie al loro essere composti, alimentati, attraversati e uniti dall'acqua. *L'isola riflessa* si dimostra dunque testo proficuo anche per riflettere su importanti questioni ecologiche.

Dopo aver analizzato il rapporto fra la Sardegna di Deledda con l'Italia e quello della Ventotene di Ramondino con l'Europa, il mio lavoro si conclude con un'interpretazione della Ocaña di Ortese nel suo *L'Iguana* (1965) in senso planetario, avvalendosi a livello critico-teorico di spunti tratti dai testi *Caribbean Discourse* (1989, ma pubblicato in francese con il titolo *Le Discours Antillais* nel 1981) e *Poetics of Relations* (1997, ma pubblicato in francese con il titolo *Poétique de la relation* nel 1990) dello scrittore e critico letterario martinicano Edouard Glissant; del saggio *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective, Second Edition* (1996) dell'autore cubano Antonio Benítez-Rojo; e del volume *Geofilosofia del mare. Tra Oceano e Mediterraneo* (2007) della geofilosofa Francesca Saffioti, oltre che di altri saggi e articoli di carattere specificamente storico e ambientalista. La prima parte del capitolo presenta le principali interpretazioni del romanzo di Ortese come testo femminista e anticolonialista; la seconda parte descrive quanto l'immaginario del viaggio e dell'isola sia stato presente nella scrittrice fin dall'infanzia; la terza parte dimostra le caratteristiche “caraibiche” di Ocaña e la sua capacità, in quanto luogo sia di reazione a diversi tipi di colonialismo succedutosi in essa e sia di

relazione con essi, di ripensare al nostro essere al mondo in termini arcipelagici di relazione e quindi di rapportarci con l'ambiente in modo più ecologicamente sostenibile a livello globale.

Ad Ocaña, isola immaginaria situata aldilà delle coste del Portogallo e quindi fra il Mediterraneo e l'Oceano Atlantico, la dimensione mediterranea e quella oceanica, con tutte le loro implicazioni –analizzate da Saffioti nel suo saggio geofilosofico– si incontrano dimostrando la proficuità di una posizione ibrida. Lo spazio dell'isola, avendo intrinseca, come sostiene la geofilosofa, la capacità di relazionarsi con ciò che è diverso da sé, riesce dinamicamente non solo a sottrarsi a qualsiasi tipo di etichettatura assolutizzante ma anche a comprendere l'alterità; Ocaña, costretta dai vari tipi di colonialismo attuati nel suo territorio ad adeguarsi al sistema occidentale e capitalistico, riesce a mantenere un suo nucleo mediterraneo di reazione ad esso. La trasformazione di Ocaña in un centro di meditazione per ricchi in vacanza, che ricorda lo stravolgimento paesaggistico e lo sfruttamento ambientale avvenuto nella maggior parte delle isole nei Caraibi e altrove a causa del turismo sfrenato degli ultimi decenni, mostra anche l'apertura del romanzo di Ortese ad essere interpretato in senso ecologico, considerata quanto forte sia stata la denuncia della scrittrice, durante tutta la sua carriera, nei confronti dei deturpatori della natura e degli aggressori degli animali.

L'ultima parte del capitolo, dedicata all'analisi della parte finale del romanzo di Ortese, a cui finora è stata dedicata poca attenzione da parte dei critici, si basa sulla Poetica della Relazione di Glissant, secondo la quale nei Caraibi la combinazione di varie culture e la reazione ad esse ha contribuito a risultati creativi molto importanti. La poesia posta alla fine del romanzo di Ortese è un'ulteriore attestazione della natura “caraibica” di Ocaña nel senso descritto da Glissant: ispirata dalla vicenda fra il soggetto colonizzato Estrellita e il nuovo colonizzatore Daddo, scritta dai vecchi colonizzatori Guzman all'interno dell'hotel fatto costruire

dall'imprenditore, nonché ultimo colonizzatore di Ocaña, don Fidenzio, il testo è una *myse en abyme* della storia descritta ne *L'Iguana* e problematizza la re(l)azione fra colonizzatori e colonizzati mostrandone la complessità e la potenzialità creativa.

Sorretto dall'interdisciplinarietà fra letteratura, studi di genere, studi mediterranei, post-coloniali e geofilosofici, e *island studies*, questo lavoro mira a colmare il vuoto presente nell'Italianistica riguardo a testi narrativi sulle isole scritti da donne, mostrando la capacità dei romanzi di Deledda, Ramondino e Ortese di stravolgere la tradizionale concezione dell'isola come luogo utopico a cui anelare o selvaggio e "altro" da civilizzare per mostrarne, invece, la capacità arcipelagica di relazionarsi con l'alterità, e contribuire alla discussione di tematiche identitarie ed ecologiche.

CAPITOLO 1

La Sardegna di Grazia Deledda, Eleonora Duse e Antonella Anedda

Qualsiasi studio sulla produzione artistico-letteraria legata alla Sardegna non può prescindere da una riflessione sull'opera del Premio Nobel Grazia Deledda (1871-1936), unica donna italiana ad essere stata insignita di un riconoscimento internazionale così importante. Prendendo spunto dalle teorie dei critici Fredric Jameson e Imre Szeman riguardo all' "inconscio politico" e all' "allegoria nazionale" e al rapporto con il colonialismo, e intrecciandosi allo stesso tempo con alcune riflessioni gramsciane, questo capitolo cerca di dimostrare quanto le vicende delle protagoniste femminili dei quattro romanzi della scrittrice nuorese *Anime oneste* (1895), *Cenere* (1904), *La chiesa della solitudine* (1936), *Cosima* (postumo) fungano da corrispettivi allegorici della Sardegna durante la complicata storia dell'isola con lo Stato italiano; inoltre, l'analisi della novella "Colpi di scure" (1905) di Deledda metterà in luce la denuncia, da parte della scrittrice, della devastante politica antiecológica oltre che coloniale dello Stato italiano nei confronti della Sardegna.

Nel suo *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), Fredric Jameson sostiene che il narrare, soprattutto romanzesco, è un "atto simbolico" se non addirittura allegorico, che si inserisce e interviene in un particolare contesto politico e sociale.¹⁶ Iniziando il suo saggio con la celebre frase "Always historicize!" ("Storicizzare sempre!") Jameson spiega che ogni atto interpretativo di un testo si poggia su una serie di atti interpretativi precedenti. Interpretare un testo significa dunque riscrivere il testo in base ad un determinato codice

¹⁶ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (New York: Cornell University, 1981).

predominante: “Texts come before us as the always-already-read; we apprehend them through sedimented layers of previous interpretations or [...] through the sedimented reading habits and categories developed by those inherited interpretative traditions”.¹⁷ È necessario che alla base di ogni atto interpretativo, che secondo il critico statunitense dipende in modo vitale dalla situazione presente di chi interpreta, ci debba essere una prospettiva politica che permetta di smascherare i meccanismi di mistificazione e repressione nel testo per cercare i significati nascosti dietro quelli manifesti: “Interpretation proper [...] always presupposes, if not a conception of the unconscious itself, then at least some mechanism of mystification or repression in terms of which it would make sense to seek a latent meaning behind a manifest one, or to rewrite the surface categories of a text in the stronger language of a more fundamental interpretive code”.¹⁸ Un approccio interpretativo basato sull’ “inconscio politico” si propone di allontanarsi da qualsiasi metodo universalizzante che tenda ad escludere il negativo, l’assenza, la contraddizione, la repressione, il non-detto, l’impensato del testo. Jameson evidenzia come l’atto narrativo si rapporti in modo attivo con la realtà includendola dentro di sé nello stesso momento in cui sembra porsi al di fuori di essa. Questo “inconscio politico” in particolare è rinvenibile nel romanzo come atto narrativo che ri-costruisce una realtà sociale e politica e la interpreta, seppur spesso in modo implicito e figurato. Ogni narrazione può essere dunque analizzata come “l’atto socialmente simbolico” di un autore che parla in base a un linguaggio riconoscibile storicamente e socialmente.

I quattro romanzi *Anime oneste*, *Cenere*, *La chiesa della solitudine*, *Cosima* e la vicenda esistenziale delle quattro rispettive protagoniste Annicca (orfana che viene accolta nella famiglia

¹⁷ Ibid., 9.

¹⁸ Ibid., 60.

Velèna), Oli (ragazza madre che rifiuta le imposizioni del figlio), Concezione (donna menomata al seno che rifiuta di sposarsi), Cosima (personaggio autobiografico che decide di allontanarsi dall'isola per poterla reinventare creativamente), verranno da me interpretati —volendo appunto evitare l'approccio universalizzante o estetizzante finora prevalso nella critica— in modo da individuare un percorso allegoricamente corrispondente a quello —secondo la visione della Deledda— della Sardegna nei confronti dello Stato italiano: illusione e speranza di inclusione e modernità (Annicca); rifiuto e reazione violenta contro le imposizioni dello Stato italiano (Oli); riaffermazione dell'orgoglio sardo e dell'importanza dell'autonomia (Concezione); Sardegna come entità di rielaborazione creativa con cui relazionarsi dall'esterno (Cosima).

L'interpretazione della vicenda delle quattro protagoniste si baserà anche sulla “national allegory” di cui Jameson parla a proposito del romanzo *Tarr* (1918) di Wyndham Lewis (1882-1957).¹⁹ Lewis, considerato da Jameson uno scrittore politico e internazionalista, utilizza personaggi-tipo nei quali figurano quelle caratteristiche nazionali più astratte che sono lette come la loro essenza più intrinseca. In questo modo, l'allegoria cessa di essere quella modalità obsoleta che consiste nella decifrazione statica di corrispondenze, ma si apre a quello spazio specifico e unicamente allegorico fra significante e significato, mostrando la mutevolezza della relazione fra tipi nazionali e fra vecchi stati-nazione.²⁰ La modalità interpretativa basata sull' “allegoria nazionale”, oltre a presupporre l'esistenza oggettiva di un sistema di stati-nazione, è stata considerata da Jameson essenziale per approcciarsi criticamente ai testi di paesi meno sviluppati (fra i quali rientrebbero quelli di Deledda in quanto la Sardegna era considerata terra da

¹⁹ Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979).

²⁰ Ibid., 90-91.

modernizzare da parte dello Stato italiano).²¹ Questa posizione, aspramente criticata da studiosi quali Aijaz Ahmad, Clint Burnham e Sean Homer, è stata erroneamente equivocata sotto tre punti di vista, delineati chiaramente da Ian Buchanan: innanzitutto è stata identificata come un'ideologia nazionalista; poi è stata considerata irrispettosa nei confronti dei paesi cosiddetti del "Terzo Mondo", visti come incapaci di produrre altro che non fossero allegorie nazionali; ed infine è stata definita erronea già in partenza nell'etichettare alcuni paesi, il cui sviluppo è differente da quello dei paesi occidentali, come, appunto, paesi del "Terzo Mondo".²²

Pur comprendendo il motivo di queste critiche, ritengo essenziale la posizione di Imre Szeman nel supportare l'idea dell' "allegoria nazionale" di Jameson come l'unica capace di rispecchiare la complessità delle lotte per l'autonomia culturale e l'indipendenza da parte dei paesi colonizzati nei confronti dei paesi colonizzatori.²³ Come afferma Szeman, l' "allegoria nazionale" si situa nella connessione, individuata da Jameson, fra rivoluzione culturale e subalternità: è proprio nel culturale che giace lo scarto fra la dimensione psicologica e quella politica ed è nel culturale che si situa lo smantellamento delle abitudini legate alla subalternità. L' "allegoria nazionale" è quindi una strategia culturale che risponde alle contraddizioni infrastrutturali presenti nei paesi che seguono un percorso diverso da quello dei paesi occidentali. L'idea di nazione, lungi dal supportare il nazionalismo, è associata a un progetto di rivoluzione culturale che promuova un'alternativa all'ideologia occidentale della globalizzazione e del consumo e che si identifichi come un grande progetto collettivo di innovazione politica.

²¹ Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text*, no. 15 (Autumn 1986): 65-88.

²² Ian Buchanan, "National Allegory Today," in *On Jameson: From Postmodernism to Globalism*, a cura di Caren Irr e Ian Buchanan (New York: State University of New York Press, 2006), 173-188.

²³ Imre Szeman, "Who Is Afraid of National Allegory? Jameson, Literary Criticism, Globalization," *The South Atlantic Quarterly* 100, no. 3 (Summer 2001): 803-827.

Così come intrinseca nell'isola mediterranea è la potenzialità arcipelagica di collegarsi con le terre al di là dal mare, anche nell'opera di Deledda è possibile rintracciare la capacità di rivitalizzarsi alla luce di altri *media* artistici, quali il cinema e la saggistica, di due autrici, anch'esse legate alla Sardegna e al Mediterraneo, a cui pure si accenna in questo capitolo: Eleonora Duse (1858-1924) e Antonella Anedda (1955-). Si analizza dunque in che modo la trasposizione filmica di Duse del romanzo *Cenere* di Deledda rifletta sulla dinamica oppresso-oppressore anche in termini di sessualità e di genere e arricchisca il romanzo di Deledda di nuove valenze simboliche; successivamente, il discorso di genere viene considerato anche nell'analisi, posta alla fine del capitolo a mo' di conclusione, del saggio autobiografico *Isolatria: Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (2013) della poetessa Antonella Anedda, testo capace di ampliare e attualizzare il discorso ecologico oltre che politico sulla Sardegna, già presente nell'opera di Deledda, pur all'interno di un personalissimo viaggio esistenziale.

GRAZIA DELEDDA E LA SARDEGNA

In una lettera del 14 ottobre 1893, presagendo che la propria abilità letteraria sarebbe riuscita a dare lustro alla sua isola di provenienza, Grazia Deledda scrive: “Cosa potranno fare i miei bozzetti, i miei racconti, i miei romanzi? Nulla. Potranno darmi la celebrità [...] ma non faranno nulla alla Sardegna. Eppure io mi illudo e sogno troppo spesso il contrario [...] il sogno luminoso di un avvenire utile al mio paese sfiora la mia mente”.²⁴

Nata nel 1871, dieci anni dopo l'unificazione italiana, e morta nel 1936, l'anno dell'invasione dell'Etiopia da parte del regime fascista, la scrittrice nuorese si colloca in un

²⁴ Grazia Deledda, citata in Francesco Di Pilla, *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926* (Milano: Fabbri, 1966), 453-454.

periodo storico e letterario di fermento e di crisi: all'idea che l'Italia unita potesse gareggiare con le altre potenze europee in un progetto politico-economico imperialista seguì infatti il grande trauma a seguito della Prima Guerra Mondiale e l'invasione dell'Etiopia fu un tragico preludio al coinvolgimento dell'Italia nel secondo conflitto mondiale. In letteratura, all'approccio verista influenzato dal Positivismo scientifico e dalla fiducia nel progresso della scienza, si giunse al Decadentismo, al Modernismo e al crollo di ogni certezza. Deledda in questo quadro risulta abbastanza diversa e isolata, ma la centralità dell'isola rende paradossalmente la sua opera più fondamentale che mai da un punto di vista sia letterario che politico. Vissuta fino al 1900 a Nuoro e poi trasferitasi a Roma con il marito Palmiro Madiesani, la scrittrice ebbe modo di risiedere anche in Emilia Romagna, in Versilia e nel Mantovano²⁵ e sviluppò nei confronti dell'isola di origine un rapporto complicato ma essenziale dal punto di vista creativo e artistico.²⁶

Uno dei suoi primi lavori, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, fu una raccolta di usi e costumi della città sarda d'origine in cui era cresciuta, scritto seguendo il suggerimento del marchese Angelo De Gubernatis, presidente della Società italiana del folklore.²⁷ Dalle lettere di Deledda a De Gubernatis si evince la grande difficoltà della scrittrice a relazionarsi con gli intellettuali sardi suoi collaboratori che, dopo aver accettato di prendere parte all'iniziativa, mostrarono completa indifferenza perché, secondo Deledda, erano abituati a sentirsi trascurati e a

²⁵ Clara Incani Carta, *Luoghi, paesaggi, uomini per voce di Grazia Deledda* (Cagliari: Scuola Sarda Editrice, 2007), 57-58.

²⁶ A questo proposito, scrive Mario Massaiu nel suo saggio sul rapporto fra la formazione di Deledda e la cultura sarda del tempo: "Nel momento dell'approdo a Roma, Grazia Deledda porta con sé il risultato felice di un ricco mondo morale maturato e concretamente delineato a contatto con il suo ambito naturale di storia e di vita, nell'adesione critica alla cultura primigenia dell'isola natale; un ricco mondo di valori d'una civiltà contadina pastorale arcaica non ancora raggiunta dalla tecnica e da nuovi sistemi di organizzazione del lavoro e di produzione, quali si vanno ormai imponendo in Europa, di cui arrivano in Sardegna i primi echi con molto ritardo e con poca efficacia rivoluzionaria" in *Sardegna: Una donna, un canto* (Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1983), 82.

²⁷ Neria De Giovanni, *Vento di terra, vento di mare: Grazia Deledda oltre l'isola* (Rende: Nemapress, 2008), 11.

sentire denigrata la loro terra: “hanno finito col rinchiudersi in un’apatia quasi selvaggia, specialmente nei centri più caratteristici, sulle montagne dove vivo io, che sono tenute per terre barbare e pericolose anche dai sardi delle coste, —e ciascuno cerca di lavorare per sé, senza curarsi dell’altro. Ma non importa: io spero di scuoterli lo stesso”.²⁸ La scrittrice riuscì a intuire chiaramente quali dinamiche stessero sconvolgendo l’isola, in bilico fra le usanze del passato e le innovazioni del presente, e riuscì a trasferire la propria lucida consapevolezza nei suoi testi; in particolare, materia delle sue narrazioni furono spesso i cambiamenti e le vicissitudini delle diverse classi sociali e la difficoltà di bilanciare l’attaccamento alla tradizione con l’esigenza della modernità. Riguardo a questo, così si esprime Massaiu:

Grazia Deledda poco più che ventenne dimostra d’avere intuizioni chiare sulla Sardegna e sulla situazione storica del suo tempo. [...] Della nobiltà in precipitosa rovina, della borghesia terriera incapace di trovare un ruolo attivo e dinamico al passo che i tempi mutati impongono, del graduale elevarsi di individui delle classi subalterne che cominciano a soppiantare borghesi e nobili inattivi, la Deledda narra con sottile acume le vicende, le sconfitte, il senso crescente di smarrimento, la tentazione di cercare rifugio nel passato, il quale è poi costellato di rovine morali e materiali, dove la scrittrice vede con chiarezza i rami secchi di una tradizione che ha interrotto l’osmosi vitale col presente, nel quale invece vanno emergendo segni di vita nuova, dove la strada da percorrere è quasi

²⁸ Grazia Deledda, citata in Massaiu, *Sardegna: Una donna, un canto*, 42.

ancora tutta da scoprire, e dove spesso si perdono i giovani protagonisti che tentano l'avventura.²⁹

Molta narrativa di Deledda risente del lavoro demologico compiuto per *Tradizioni popolari di Nuoro*; secondo Giulio Angioni è proprio nei romanzi che la scrittrice ha trasmesso, seppur con un certo "autoesotismo", il meglio dell'antropologia sarda.³⁰ Negli stessi anni, anche per il conterraneo della scrittrice Antonio Gramsci (1891-1937) diveniva essenziale il recupero del folklore inteso come cultura popolare in cui era presente un insieme frammentario di tutte le concezioni del mondo e della vita.³¹ Solo se fossero state conscie dell'importanza delle proprie tradizioni, distinguendo nel folklore gli elementi più conservativi e reazionari da quelli più creativi e progressivi capaci di contrapporsi al sistema delle classi dirigenti, le classi subalterne avrebbero finalmente acquisito una personalità storica. Gramsci più volte nei suoi scritti esprime quanto la borghesia settentrionale avesse ridotto il meridione e le isole a colonie di sfruttamento. Nel 1919 lamentò l'operazione della censura statale sul quotidiano l'*Avanti* per aver accennato ai rapporti politici ed economici tra la Sardegna e la classe dirigente piemontese:

²⁹ Massaiu, *Sardegnamara: Una donna, un canto*, 45.

³⁰ Giulio Angioni, prefazione a *Tradizioni popolari di Nuoro*, di Grazia Deledda (Nuoro: Ilisso, 2010), 7-29.

³¹ Nei suoi innumerevoli scritti, sono scarsi gli accenni di Antonio Gramsci ai romanzi di Deledda, nonostante fosse suo desiderio, similmente alla scrittrice, far conoscere la sua isola al resto d'Italia: "Credo sia utile far conoscere la Sardegna nuova nell'alta Italia, e credo che sia anche doveroso per meglio rinsaldare la coscienza unitaria del proletariato italiano" scrive in "Far conoscere la Sardegna nuova," in *Scritti sulla Sardegna*, a cura di Guido Melis (Nuoro: Ilisso Edizioni, 2008), 57. Vissuto in Sardegna solo per i primi 20 anni della sua vita e poi trasferitosi a Torino, Gramsci ebbe nei confronti della sua isola un rapporto complicato. Sebbene fu proprio l'esperienza fuori dalla Sardegna ad avvicinarlo alle teorie politiche più avanzate, fu proprio la Sardegna ad offrirgli il punto di partenza per una riflessione più ampia su dinamiche politiche ed economiche. Giorgio Baratta sottolinea in questi termini il rapporto fra Gramsci e la sua isola: "Il contenuto della sua vita si era plasmato *oltre* la Sardegna. E tuttavia si sente costantemente, nelle *Lettere* come nei *Quaderni*, il piacere per la sua terra. L'isola era per lui fonte sia di realismo sia di «fantasia concreta», palestra di un umanesimo laico che non disdegnava di misurarsi con i percorsi del mondo magico e religioso, e d'altronde doveva guardarsi dalle insidie di nostalgie regressive" in *Antonio Gramsci in contrappunto* (Roma: Carocci, 2007), 162.

Perché è proibito ricordare ciò che ha detto, nell'ultimo congresso sardo tenuto a Roma, un generale sardo: che cioè, nel cinquantennio 1860-1910, lo Stato italiano, nel quale hanno sempre predominato la borghesia e la nobiltà piemontese, ha prelevato dai contadini e pastori sardi 500 milioni di lire che ha regalato alla classe dirigente italiana non sarda? Perché è proibito ricordare che nello Stato italiano, la Sardegna dei contadini, dei pastori e degli artigiani è trattata peggio della colonia eritrea, in quanto lo Stato “spende” per l'Eritrea, mentre sfrutta la Sardegna, prelevandovi un tributo imperiale?³²

Gramsci auspicava la convergenza tra proletariato industriale e classi contadine per una futura rivoluzione e vedeva nella Sardegna un terreno adatto per il cambiamento, proprio perché, rispetto al resto dell'Italia meridionale in cui predominavano i grandi latifondisti, nell'isola molti contadini erano per metà proprietari e per metà sfruttati.³³ Secondo Gramsci, solo un'alleanza fra la classe contadina e la classe operaia avrebbe portato alla dissoluzione del capitalismo e dello sfruttamento colonialista della sua isola:

Ma anche fra i sardi “una speranza è nata in cuor”; si diffonde la persuasione che solo con l'avvento del socialismo la Sardegna si rialzerà dalla miseria e dal dolore. Espropriando i grandi capitalisti, il socialismo farà sì che le miniere dell'Iglesiente siano dei sardi e non degli inglesi, che le ferrovie sarde siano dei sardi e non dei

³² Antonio Gramsci, “I dolori della Sardegna,” in *Scritti sulla Sardegna*, 75.

³³ Guido Melis, “Antonio Gramsci: un'idea di Sardegna.” Prefazione a Antonio Gramsci, *Scritti sulla Sardegna*, 21.

capitalisti torinesi, che le grandi “tancas” siano dei contadini sardi e non di proprietari francesi o italiani del continente, che i caseifici siano dei pastori sardi e non dei capitalisti romani o dell’isola di Ponza. [...] Cosa vogliono gli operai torinesi, cosa vuole la Camera del lavoro di Torino? Il socialismo. Cosa vogliono i contadini, i pastori, gli operai di Sardegna? Il socialismo. Per la stessa idea, per la stessa fede, essi sono dunque fratelli, non sono nemici; come fratelli devono amarsi e aiutarsi reciprocamente.³⁴

Gramsci riuscì a ricavare dall’ambiente dell’isola un discorso che potesse essere applicato a un livello più esteso e tradusse le sue riflessioni antropologiche, politiche, sociologiche ed economiche in articoli giornalistici, lettere e appunti.³⁵ Deledda, invece, incorporò la cultura dell’isola nella sua narrativa e venne per questo spesso tacciata di provincialismo dalla critica.³⁶ Il presente lavoro mira a contestare questo giudizio negativo,

³⁴ Antonio Gramsci, “La Sardegna e il socialismo. Ai compagni proletari sardi,” in *Scritti sulla Sardegna*, 80.

³⁵ Scrive Baratta: “È come se egli si fosse portato il suo sardismo critico dentro il mondo grande e terribile, proiettando nel pianeta tutti i ‘dolori della Sardegna’ ma anche tutte le sue emozioni e i suoi colori-calori, e nello stesso tempo transcendendo forme e contenuti della sua isola in una dimensione sovraregionale, che impedisce alla sardità di cristallizzarsi e chiudersi nei suoi confini” in *Antonio Gramsci in contrappunto*, 174.

³⁶ Nella critica su Deledda, si riscontra tradizionalmente molta divisione: come riporta il *Dizionario Biografico degli Italiani* di Treccani (vol. 36, 1988) nella voce dedicata a Deledda se, da una parte, Renato Serra e Benedetto Croce ritennero i suoi scritti mediocri, dall’altra Emilio Cecchi esaltò le somiglianze con alcune opere di D’Annunzio e Attilio Momigliano paragonò le sue opere a quelle dei grandi romanzieri russi dell’Ottocento. La critica più recente si è invece rifiutata di incasellare la scrittrice nuorese in una determinata corrente letteraria per dare risalto ad altri aspetti contenuti nelle sue opere, quali l’attenzione al paesaggio mediterraneo e all’insularità. Fra questi studi, vorrei segnalare il lavoro di Nicola Tanda *Dal mito dell’isola all’isola del mito: Deledda e dintorni* (Roma: Bulzoni, 1992) in cui si analizza il contributo di Deledda nel creare un mito dell’isola in senso tutto novecentesco, rifiutando, così come altri scrittori della Secessione con cui ebbe un rapporto epistolare durante gli anni romani, l’eurocentrismo della cultura occidentale; l’accurata biografia di Martha King *A Legendary Life* (Leicester: Troubador, 2005) che si focalizza sui grandi ostacoli superati da Deledda per poter realizzare la sua vocazione di scrittrice; il testo di Clara Incani Carta *Luoghi, paesaggi, uomini per voce di Grazia Deledda* (Cagliari: Scuola Sarda Editrice, 2007) in cui la studiosa evidenzia i temi geografici nella narrativa di Deledda, focalizzandosi sulla visione del mondo che la scrittrice condivideva con i conterranei della sua stessa epoca; il saggio di Margherita Heyer-Caput “*Cenere by*

dimostrando quanto la narrativa deleddiana evidenzi dimensioni sorprendentemente positive e, soprattutto, politicamente produttive, dello spazio dell'isola e del suo potenziale simbolico.

I testi di Deledda, oltre a presentare la contraddittorietà intrinseca della relazione fra colonizzatori e colonizzati, propongono alternative politiche peculiari alla dimensione della Sardegna e alla sua complessa storia di isola scissa fra tradizioni millenarie e avvento della modernità e del saccheggio ambientale da parte dello Stato italiano. Obiettivo della scrittrice era dunque anche politico in quanto volto a far conoscere i problemi della Sardegna e a denunciare, oltre allo sfruttamento coloniale, l'inerzia della classe dirigente e intellettuale del tempo. In una lettera a Maggiorino Ferraris, Deledda annunciò di volersi dedicare a una letteratura sarda, dimostrando in questo modo di voler porsi in contrasto con l'élite culturale del tempo.³⁷

Grazia Deledda and Eleonora Duse” in *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, a cura di Sharon Wood (Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2007), 189-213 che mostra quanto quanto la ri-scrittura filmica del romanzo di Deledda *Cenere* ad opera di Febo Mari ed Eleonora Duse costituisca una potente traduzione del romanzo che evidenzia la centralità trasgressiva del personaggio di Oli; il volume, sempre di Heyer-Caput, *Grazia Deledda's Dance of Modernity* (Toronto: University of Toronto Press, 2008) in cui la studiosa, utilizzando un approccio filosofico e filologico, evidenzia l'unicità e originalità della narrativa di Deledda, erroneamente incasellata dalla critica tradizionale nelle categorie di “regionalismo”, “verismo” o “decadentismo”; il saggio di Neria De Giovanni *Vento di terra, vento di mare: Grazia Deledda oltre l'Isola* (Alghero: Nemapress, 2008) che, contestando il giudizio negativo di molti critici riguardo alla limitatezza di personaggi e ambientazioni della scrittrice sarda, dimostra invece quanto la sua abilità artistica le abbia permesso di narrare storie con ambientazioni molto diverse tra loro; la raccolta di articoli *Chi ha paura di Grazia Deledda?* a cura di Monica Farnetti (Roma: Iacobelli, 2010) in cui scrittori, scrittrici e critici letterari italiani e stranieri offrono una rilettura dell'opera deleddiana evidenziandone soprattutto gli aspetti trasgressivi. Nonostante questi testi, il giudizio comune prevalente è purtroppo quello di un certo moralismo e provincialismo, oltre che di un disinteresse della scrittrice riguardo alla politica; esemplificativo questo brano tratto dalla voce dedicata a Deledda nel *Dizionario Biografico degli Italiani* di Treccani: “I temi drammatici della scrittrice sarda non sono generati dalle conseguenze dei mutamenti sociali, ma da una concezione della vita moralistica e provinciale, dalla quale non è estraneo un certo attardato cattolicismo. Se la D. insistette poi tanto a lungo su modi che solo in apparenza sono veristici fu per una ragione di successo, il quale spesso arride al folklorismo, specie in una società culturalmente arretrata come l'italiana. Man mano che il Novecento avanzava, avvertì anche lei le mutate esigenze del gusto, e cercò di adattarsi, ma inadeguatamente. Infatti, la D. sembra quasi non avvertire nulla dei drammatici avvenimenti di quegli anni; la crisi e il dissolvimento del regime politico liberale, la guerra mondiale, l'avvento del fascismo. Chiusa nella protettiva placenta di una vita familiare avulsa dalla società circostante, con lo sguardo rivolto soltanto a un mondo remoto, andava avanti come se la storia intorno a lei fosse una pura casualità, sviluppando temi privi di consapevolezza culturale, generati da una passione piccoloborghese di narrare a tutti i costi storie da moralistico *feuilleton* (soprattutto nelle ultime opere).”

³⁷ Secondo Massaiu: “Il proposito manifestato a Maggiorino Ferraris nel 1890 di voler dedicarsi a creare da sola una letteratura *completamente ed esclusivamente sarda*, e le delusioni via via incontrate a opera di concittadini e corregionali, portano la scrittrice, poco più che trentenne, a una verifica del suo lavoro e del suo programma. Vi

Come racconta Girolamo Sotgiu nella sua fondamentale *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, durante il primo periodo di dominazione sabauda (1720-1861) il *Regnum Sardinie* aveva subito un certo disinteresse da parte dei reali di casa Savoia. Da Vittorio Amedeo II in poi, i reali avevano sostenuto la classe agricola per assicurarsene l'alleanza e avevano evitato qualsiasi azione modernizzatrice in ambito economico o politico che potesse in qualche modo destabilizzare il rapporto consolidato con l'isola.³⁸ Uno dei modi per assicurarsi l'appoggio della classe agricola fu l'Editto delle Chiudende del 1820 che autorizzava i proprietari terrieri a recintare le proprie terre per servirsene in modo esclusivo. L'Editto, limitando l'utilizzo di terre da parte dei pastori abituati alla mobilità, dimostrò quanto la classe sabauda fosse completamente indifferente a una delle usanze più sentite nell'isola e cioè quella di dividere metà del terreno al pascolo, “*su paperile*”, e metà a semina, “*sa bidathone*”, da alternarsi ogni due anni.³⁹ Questo accordo, che aveva finalmente rappacificato i rapporti fra pastori e contadini, venne smantellato dall'Editto delle Chiudende, dal quale trassero vantaggio i grandi proprietari terrieri a discapito di pastori e contadini: “Al feudalismo succede il latifondismo più parassitario; al feudatario in qualche modo longanime che attende lontano i frutti dei propri possedimenti sardi, si sostituisce lo sparviero locale, spesso arrogante, sempre avido, il quale si circonda di una serie di servi affamati e cura direttamente la propria fortuna. Il pastore e il contadino non hanno scampo”.⁴⁰

Successivamente, il rapporto fra la classe politica dominante e la Sardegna mutò in quanto l'isola venne considerata territorio di espansione per la borghesia piemontese. Lorenzo

emerge un grido contenuto ma profondo, un atto d'accusa senza veli e senza pietà contro la intelligenza sarda del tempo, generalmente incapace di battere vie nuove” in *Sardegnamara: Una donna, un canto*, 71.

³⁸ Girolamo Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l'Unità* (Bari: Laterza, 1986).

³⁹ Massaiu, *Sardegnamara: Una donna, un canto*, 128.

⁴⁰ Ibid., p.92.

Del Piano riporta le riflessioni di Giuseppe Mazzini riguardo alla depredazione e alla vera e propria colonizzazione del territorio sardo attuata dallo Stato italiano: “Quel povero popolo i cui istinti sono tutti italiani [...] fu trattato come straniero da un governo a cui dava sangue, oro e asilo quando i tempi e le proprie colpe minacciavano di disfarlo [...] La Sardegna ha una storia di dolori, d’oppressioni, d’arbitri governativi non ancora raccolta; ma le pagine sconnesse ne appaiono dovunque si guardi tra documenti e ricordi”.⁴¹

L’imprenditore piemontese Carlo Baudi di Vesme, che aveva da tempo rapporti d’affari in Sardegna, suggerì che l’isola cancellasse la propria identità e si omologasse al resto d’Italia: “La Sardegna sarà Piemonte, sarà Italia, ne riceverà e ci darà lustro, ricchezza e potenza”.⁴² La *fusione perfetta* attuata da Carlo Alberto nel 1847, in base alla quale si programmavano riforme affinché la Sardegna potesse raggiungere lo stesso *status* politico ed economico delle altre parti del Regno, diede vita a un intenso dibattito fra i fautori dell’omologazione agli “Stati di terraferma” e quelli che invece intendevano preservare per quanto possibile l’autonomia dell’isola. Da parte della classe politica e intellettuale sarda la fusione era comunque auspicabile per permettere alla Sardegna di uscire dalla sua condizione di estrema povertà. Il giurista Francesco Sulis, autore dell’opuscolo *Delle riforme del re e dell’isola di Sardegna* (1847), pur consapevole della difficoltà di implementare nuove riforme in un territorio complesso come quello sardo, era certo che i vantaggi della modernizzazione avrebbero di gran lunga superato gli svantaggi; della stessa idea erano Pietro Martini nel suo *Discorso popolare* (1847) e Raimondo Orrù nel suo *Sulle condizioni attuali e sulle sorte sperabili della Sardegna* (1848). D’altra parte, l’opuscolo *I capitali o Il primo passo verso le ricchezze dell’isola di Sardegna* (1848) del

⁴¹ Giuseppe Mazzini, citato in Lorenzo Del Piano, *I problemi della Sardegna da Cavour a Depretis* (Cagliari: Fossataro, 1977), 160-161.

⁴² Carlo Baudi di Vesme, citato in Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l’Unità*, 8.

magistrato Giuseppe Musio insisteva sull'importanza di difendere la libertà della classe dirigente locale e il testo *La Sardegna e la fusione del suo regime col sardo-continentale* (1848) dell'ecclesiastico Fenu si soffermava sul pericolo di accettare *in toto* la fusione. Nel momento in cui l'identità naturale della Sardegna viene compromessa, Deledda, profondamente legata alla sua terra, diviene testimone degli eventi attraverso i suoi romanzi, attuando narrativamente un percorso critico parallelo alle vicende storico-politiche dell'isola.⁴³

ANIME ONESTE E LA FUSIONE DELLA SARDEGNA AL REGNO D'ITALIA

“Atto simbolico” della particolare temperie storica della Sardegna avviata alla modernizzazione è il romanzo di Grazia Deledda *Anime oneste*, commissionato dalla casa editrice Cogliati di Milano.⁴⁴ Nell'inserimento dell'orfana Annicca Malvas alla famiglia Velèna e nel lieto fine di questa vicenda di inclusione è possibile rintracciare un parallelismo con la Sardegna che si avviava ad essere inglobata nel progetto di modernizzazione del Paese. Tuttavia, più che vertere verso la parte della classe dirigente sarda che sosteneva la fusione in tutto e per tutto, il romanzo sembra appoggiare quegli intellettuali che speravano in una certa autonomia della classe dirigente sarda. Alla fine del romanzo, infatti, la protagonista Annicca sposa Sebastiano, il personaggio che è appassionato della campagna e che vuole coltivarla con moderni metodi agricoli.

⁴³ A questo proposito scrive Massaiu: “La Deledda è unita alla sua terra, al suo popolo con un legame profondo, lo stesso che unisce i pastori alla natura, i contadini alla terra, alle piante, agli animali, con un rapporto solido e antico, in un eccezionale equilibrio, non intaccato dalla violenza che incombe ad opera dell'uomo. Quando il guasto e la rovina arriveranno ad opera di malaugurati imprenditori di carbone, cenere e soda, la identità naturale della Sardegna verrà irrimediabilmente compromessa, e la scrittrice registrerà la novità e la gravità dell'evento” in *Sardegna: Una donna, un canto*, 8-9.

⁴⁴ Martha King, *Grazia Deledda: A Legendary Life* (Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2005), 62.

All'inizio del romanzo, dopo un'accurata descrizione dello spazio dell'azione (Orolà nella provincia di Sassari) e dello stato sociale della famiglia Velèna, entra in scena la protagonista Annicca, adolescente orfana la cui ultima parente è morta e che quindi è ansiosa di trasferirsi nella nuova famiglia: "La piccola dama aveva allora tredici anni. Non era ancora in grado di capire la gravità della disgrazia toccatale, e del suo stato ormai anormale nel mondo. Passato anzi il primo grande dolore per la sparizione di donn'Anna, che per lei aveva tenuto luogo di un'intera famiglia, provò un vero piacere all'idea di andare in una città, in una bella casa piena di gente".⁴⁵ L'orfana vive quindi in uno "stato ormai anormale", espressione che riecheggia l'insistenza su "anormalità" e "degenerazione" dei testi del criminologo e antropologo positivista Cesare Lombroso (1835-1909) e del suo discepolo Alfredo Niceforo (1876-1970).

Deledda, avendo interiorizzato le teorie di Lombroso e Niceforo, ne utilizza quindi la terminologia.⁴⁶ Niceforo, nel suo testo *L'Italia barbara contemporanea: (Studi ed appunti)* diffuse l'idea che il Sud e le isole fossero zone "barbare" e inferiori. Scrisse infatti nella sua prefazione:

L'Italia – lo si dica francamente – ha nel Mezzogiorno e nelle isole delle vere zone meno civili e meno evolute del resto della penisola; zone ove ciò che è ancor primitivo e selvaggio si manifesta con gradi di maggiore o minore intensità, ma che stanno tutti a mostrare una fatale e dolorosa inferiorità sociale. [...] se voi siete scevro da qualsiasi pregiudizio o da ogni spirito di parte, sono

⁴⁵ Grazia Deledda, *Anime oneste*, 12-13. www.liberliber.it.

⁴⁶ Si veda Lucia Re, "Italian and the Invention of Race: The Poetics and Politics of Difference in the Struggle over Libya," *California Italian Studies* 1 (2010): 34.

certo che direte: - Qui l'Italia moderna ha una alta missione da compiere e una grande colonia da civilizzare.⁴⁷

La traiettoria da *Bildungsroman* che porta Annicca dal suo stato di “anormalità” e inferiorità a quello di essere umano maturo e compiuto è costellata all’inizio da una serie di apprezzamenti negativi che gli altri personaggi fanno sul suo aspetto fisico:

Maria Fara la giudicò subito per una ragazzina brutta e goffa. Indossava infatti un vestitino di indiana nera, e col fazzolettino di lana stretto sotto il mento pareva molto brutta, così mingherlina, con la pelle di un pallore olivastro, il profilo irregolare e la bocca troppo grande. Aveva gli occhi e i capelli castanei, grosse mani e grossi piedi mal calzati: proprio una bambina da villaggio, da montagna, «Dio sa come è maleducata» pensò Maria Fara con un leggero disgusto all’idea che Annicca sarebbe andata a letto assieme con Caterina.⁴⁸

Nel capitolo dedicato alla Sardegna, che inizia con un’epigrafe della stessa Deledda,⁴⁹ Niceforo, camuffando con osservazioni pseudo-scientifiche il suo studio, si lascia andare con apparente naturalezza a commenti derogatori sull’assenza di moralità in Sardegna e soprattutto nel Nuorese, in cui “l’assalto e l’omicidio [...] sono cose normali” perché “i loro criteri

⁴⁷ Alfredo Niceforo, *L'Italia barbara contemporanea: (studi ed appunti)*... (Milano: Remo Sandron Editore, 1898), 6.

⁴⁸ Deledda, *Anime oneste*, 16-17.

⁴⁹ Qui di seguito, l’epigrafe scelta da Niceforo per aprire il suo capitolo sulla Sardegna: “La civiltà, lontana ed egoista, ha dimenticato la Sardegna ed è passata di là dai monti e dal mare,” *L'Italia barbara contemporanea: (studi ed appunti)*..., 147. Sorvolando sull’accezione negativa assegnata al termine “civiltà” da Deledda, e quindi annullando la complessità del discorso della scrittrice, Niceforo ne stravolge completamente il messaggio.

subbiettivi di giudizio sono affatto diversi dai criteri dell'uomo normale".⁵⁰ In seguito, Niceforo si sofferma sulla "degenerazione della razza"⁵¹ dell'isola che lui e altri criminologi di scuola lombrosiana avrebbero evinto dallo studio di crani sardi nella sezione di anatomia dell'Università di Sassari e negli ossari di Bosa, Alghero, Nuoro, Monastir e Cagliari:

È difficile trovare in una qualsiasi serie di crani normali di qualsiasi regione e di qualsiasi paese, il numero di degenerazioni che si trova in una serie di crani sardi. È questo un fatto evidentissimo, che gli studiosi della materia possono da sé stessi controllare e che non perde nulla della sua verità, qualunque sia la degenerazione e la critica che per spirito di patriottismo i sardi vorranno fare.⁵²

Annicca attraversa quindi un periodo di adattamento in cui l'entusiasmo per la vita in famiglia si mescola al disagio di non sentirsi all'altezza della comunità di accoglienza, la cui percezione di Annicca è quella che la considera un'"ospite ostile",⁵³ "diversa" proprio perché esterna alla comunità: "Annicca si sentiva più che mai smarrita in quel nuovo mondo. Le pareva che tutti si rivolgessero per guardar lei sola [...]. Si leggeva una sottile perfidia su quei bei volti incipriati, e gli occhi dicevano tante cose maligne. [...]. Annicca vide due ragazze che la guardavano ridendo silenziosamente e dicendosi qualche parola dietro il manicotto, e ne provò

⁵⁰ Ibid., 148-149.

⁵¹ Ibid., 171.

⁵² Ibid., 173.

⁵³ Come spiega Peter Barry nel capitolo dedicato al post-strutturalismo e decostruzionismo del suo *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester: Manchester University Press, 2009) la parola "ospite" ha racchiusa in sé una perturbante connotazione negativa in quanto la sua etimologia è *hospes* da *hostis*, "straniero", che ha dato poi origine a "ostile".

umiliazione”.⁵⁴ Deledda apprezzava i lavori “scientifici” di Niceforo e Paolo Orano e non solo recensì i loro studi sulla Sardegna su un ben noto giornale, ma dedicò loro anche la prima versione della novella *La via del male*. Tuttavia, il simpatizzare della Deledda per le teorie positiviste in voga, fu probabilmente dovuto alla grande risonanza nazionale e internazionale che queste teorie raggiunsero in quel periodo. Esse, come spiegò Gramsci, sebbene propugnate da intellettuali spesso socialisti, spingevano a una visione conservatrice che giustificasse “scientificamente” lo sfruttamento dei contadini meridionali (considerati intrinsecamente “deboli”) da parte delle classi dirigenti.⁵⁵ Non si può parlare di completa adesione della scrittrice al Positivismo: oltre a revocare la decisione di dedicare la novella *La via del male* a Niceforo e Orano nella versione successiva del 1906, Deledda sembra distaccarsi dalle idee dei due criminologi positivisti anche nel paragrafo di *Anime oneste* citato poco fa, in cui è chiaro il suo sostegno nei confronti della protagonista e la sua antipatia nei confronti della comunità ospitante.⁵⁶

Unico conforto è quello che Annicca trova nella natura e nelle interazioni con Sebastiano, il fratellastro che si dedica alla campagna. Annicca e Sebastiano sono le “anime oneste” del titolo, quelle che simboleggiano la dimensione positiva di un’inclusione della Sardegna nello Stato italiano a patto che quest’ultimo salvaguardi i valori dell’isola, specialmente quelli agricoli.

⁵⁴ Deledda, *Anime oneste*, 32-33.

⁵⁵ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di Valentino Gerratana (Torino: Einaudi, 1975).

⁵⁶ Si veda Rebecca Hopkins, “Island and Oases: Italian Colonial Cultures, Migration, and Utopia in Women’s Writing in Italian and English” (Tesi di dottorato, University of California, Los Angeles, 2007), 259.

Come ricorda Simonetta Sanna nel suo saggio su Deledda, il proposito della scrittrice era quello di essere per la Sardegna ciò che Tolstoj era stato per la Russia. In questa prospettiva la sua narrativa era rivolta: “tanto verso l’Isola, quanto verso l’Italia del suo tempo o, più in generale, verso il mondo contemporaneo, risultato dello scontro fra i valori della premodernità e la modernità dell’urbanesimo borghese”.⁵⁷ Così come Tolstoj aveva riversato sul personaggio Levin di *Anna Karenina* (1877) i valori genuini del mondo contadino e la speranza che la Russia potesse sostenere quei valori piuttosto che quelli propugnati dallo sfruttamento travestito da progresso, Deledda investe il suo personaggio Sebastiano delle proprie convinzioni sull’importanza di sviluppare l’agricoltura in Sardegna, unico modo, secondo lei, capace di far cessare l’enorme povertà dell’isola.⁵⁸

La valorizzazione dell’agricoltura procede di pari passo con quella della dimensione ecologica e ambientale *ante-litteram*. La studiosa e narratrice Maria Giacobbe, di origine nuorese come Deledda, ricorda che, negli anni dell’adolescenza di Deledda, molti imprenditori dello Stato italiano arrivarono in Sardegna per disboscare le foreste e creare le traversine delle nascenti ferrovie o ricavare cenere da utilizzare nelle fabbriche italiane di soda. Tutto questo si rivelò un disastro sia economico che ecologico: “Così di dava in quegli anni il colpo più duro al patrimonio boschivo di quella regione e, impoverendo questo, si incideva quasi irrimediabilmente sull’economia già povera di tutta l’Isola. Il regime delle piogge diventava più irregolare e violento, i torrenti più rovinosi, le montagne più dilavate, e più assetate le pianure. I

⁵⁷ Simonetta Sanna, “Grazia Deledda fra Isola e mondo,” in *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, a cura di Monica Farnetti (Roma: Iacobelli, 2010), 193.

⁵⁸ King, *Grazia Deledda: A Legendary Life*, 65.

pascoli inaridivano e l'agricoltura diventava più precaria e misera".⁵⁹ Lo stesso padre di Deledda, intermediario fra gli imprenditori italiani e i proprietari sardi dei boschi, perse, a causa di una tempesta, una grande quantità di cenere che voleva destinare alla vendita e che rappresentava, oltre a gran parte del suo patrimonio, anche "secoli e secoli di armonioso e irrecuperabile lavoro della natura".⁶⁰

Nel grande spazio dedicato alla descrizione della bellezza e dell'importanza dei paesaggi naturali e soprattutto dei boschi, è possibile individuare in *Anime oneste* una componente di denuncia ecologica che non è mai stata messa in luce negli studi finora dedicatigli. Pur delineando il *pater familias* Paolo Velèna (*alter ego* di suo padre) in termini positivi, sembra che ci sia voglia da parte della scrittrice di affrancarsi dall'operato di suo padre, soprattutto nelle riflessioni di Sebastiano: "Invece di distruggere i boschi sardi, egli avrebbe voluto moltiplicarli, o almeno farli risorgere. E i carbonai, gli scorzini, i carradori, avrebbe desiderato vederli lavorar le terre, dissodare e coltivare i latifondi incolti, seminando le vallate invase dai prugni e dalla pervinca, e guidando greggie nei pascoli abbandonati alla maledizione della solitudine".⁶¹ Se da una parte Deledda rende il lettore consapevole della violenza all'ambiente causato dallo Stato italiano, dall'altra, delineando accuratamente e positivamente il carattere di Sebastiano, sembra comunque sostenere la modernizzazione dell'agricoltura, che implicava un intervento sulle foreste. Di Sebastiano colpisce fin dall'inizio del romanzo la laboriosità nella natura: "Sebastiano coltivava l'orto. Adesso aspettava che i cavoli venissero venduti, per zapparlo, solcarlo e

⁵⁹ Maria Giacobbe, *Grazia Deledda: Introduzione alla Sardegna* (Milano: Bompiani, 1974), 10.

⁶⁰ Ibid., 11.

⁶¹ Deledda, *Anime oneste*, 111-112.

ripiantarlo. Intanto seminava i primi fiori e potava i rosai ed i cespugli”.⁶² Questo rapporto lo rivingorisce fisicamente e mentalmente: “Sebastiano diventava invece un giovane forte; con certe spalle erculee da contadino egli tuttavia restava un bambino calmo e soddisfatto”⁶³ e gli fa preferire di gran lunga la vita da contadino alla vita dell’avvocato:

Anna tornò al primo argomento.

- E tu perché non hai continuato a studiare?

-Ah, io? – fece Sebastiano, distratto, uscendo dal solco con le scarpe di brina.

- Sì, perché non ti sei fatto avvocato?

- Perché mi annoiavo a studiare [...]

- È meglio che zappare, però.

- È quel che si vedrà. Intanto tu, a tavola, mangi l’insalata e gli asparagi, non i libri...⁶⁴

Il sogno di Sebastiano è quello di poter vivere con la persona amata (che si rivelerà essere Annicca) proprio in campagna, in cui lui desidera lavorare con attrezzature nuove: “Egli aveva un progetto magnifico: ammogliarsi e ritirarsi in campagna, in un immenso latifondo incolto che egli sognava di coltivare con sistemi moderni”.⁶⁵ L’illusione che la privatizzazione dei terreni potesse garantire la possibilità di un ammodernamento dell’agricoltura anche a scapito del disboscamento si diffuse fra molti contadini sardi e solo successivamente ci si rese conto della

⁶² Ibid., 27.

⁶³ Ibid., 51-52.

⁶⁴ Ibid., 39-40.

⁶⁵ Ibid., 91.

gravità della deforestazione. La stessa Deledda, in una novella successiva intitolata significativamente “Colpi di scure”, descrive il rapporto conflittuale fra il vecchio pastore Cosma e un carbonaio svizzero che sta procedendo all’abbattimento della foresta. Nell’ *incipit* della novella, la voce narrante descrive la foresta in termini positivi come qualcosa di sacro e inviolabile e critica duramente la profanazione dovuta appunto agli inquietanti colpi di scure:

Il vento scuote i fucili e le *leppas* del vecchio pastore pendenti da un enorme elce di Monte Abu: par d’essere sotto le sacre querce dei Druidi, ornate d’armi fatidiche, nelle foreste della Gallia primitiva. Ed anche il vecchio, seduto sulle radici dell’elce e intento a incidere uno strano disegno su una tabacchiera di corno, ha un’aria sacerdotale [...]. In fondo al bosco s’odono ininterrotti colpi di scure, ripetuti dall’eco, e pare che tutta la foresta ne tremi. Squadre di carbonai e di scorzini abbattono le piante millenarie, e di giorno in giorno si avvicinano al cuore della foresta, all’elce enorme sotto il quale il pastore ha stabilito il suo domicilio e appese le sue armi. E la pianta selvaggia e forte come un leone, che ha ingoiato i fulmini e protetto i banditi contro l’ira dell’uragano, e il vecchio pastore al quale gli anni non hanno potuto strappare i denti da lupo e i peli rossicci, aspettano i nuovi devastatori, la cui scure è più potente della folgore e del tempo: li aspettano con la stoica impassibilità con cui aspettano la morte.⁶⁶

⁶⁶ Grazia Deledda, “Colpi di scure,” in *Novelle*, di Grazia Deledda, a cura di Giovanna Cerina. Vol. 2 (Nuoro: Ilisso, 1996), 244.

Mentre le “armi fatidiche” del pastore (i fucili e i tipici coltelli sardi, chiamati appunto *leppas*) fanno quasi parte dell’elce, muovendosi naturalmente al vento, le scuri irrompono violentemente nella descrizione a livello sonoro, turbando una quiete che sembrava millenaria. Le scuri vengono descritte come oggetti di morte e i loro detentori come “nuovi devastatori” avulsi dalla storia dell’isola. In questa novella Deledda sembra sostenere chiaramente le ragioni della natura e della foresta, avvolgendo di un’aura negativa l’abbattimento degli alberi. Qualche anno dopo, anche Gramsci, rifacendosi all’inchiesta governativa svolta dall’onorevole Francesco Pais Serra nel 1896, denunciò lo sfruttamento inconsulto della regione e le gravissime conseguenze per il suolo:

L’isola di Sardegna fu letteralmente rasa al suolo come per un’invasione barbarica; caddero le foreste – che ne regolavano il clima e la media delle precipitazioni atmosferiche – per trovare merce facile che ridesse credito, e piovvero invece gli spogliatori di cadaveri, che corrompero i costumi politici e la vita morale. Nel viaggiare da Golfo degli Aranci a Cagliari qualche vecchio pastore mostra ancora i monti di nudo granito scintillanti al sole torrido e ricorda che un tempo erano ricoperti di foreste e di pascoli; le piogge torrenziali, dopo lo sboschimento, hanno portato al piano e al mare tutto lo strato di terra utile.⁶⁷

Del ruolo avuto nell’opera di deforestazione della Sardegna da parte sia della classe dirigente piemontese, che dava carta bianca a speculatori boschivi pur di rimpinguare le casse dello Stato

⁶⁷ Antonio Gramsci, “Uomini, idee, giornali e quattrini,” in *Scritti sulla Sardegna*, 63.

italiano, che dagli stessi contadini e pastori sardi, che speravano davvero nella modernizzazione, si è occupato l'Ispettore del Corpo Forestale Fiorenzo Caterini nel suo *Colpi di scure e sensi di colpa – Storia del disboscamento della Sardegna dalle origini a oggi* (2013)⁶⁸ in cui spiega, con accurata documentazione, dati statistici e testimonianze dell'epoca, quanto la natura lussureggiante dell'isola, ricca di una vegetazione boschiva talmente varia da colpire i visitatori ottocenteschi, venne depredata per asservirla all'economia di mercato dello Stato italiano. Questa depredazione ecologica non fece altro che alterare l'equilibrio, esperito per secoli dalle civiltà nuragiche, con l'ambiente circostante; le attività economiche si ridussero alla sola pastorizia e alla produzione casearia, stravolgendo il paesaggio e rappresentandolo, anche iconograficamente, come desertico e pieno di pecore. Se il bosco era, fino all'Ottocento, parte integrante del sistema produttivo, con l'entrata della Sardegna in un più largo sistema di mercato venne visto come qualcosa da sfruttare e eliminare: "I boscaioli venuti da lontano, con il loro fervore lavorativo e imprenditoriale, erano visti come dei veri innovatori, e spazzavano via il vecchio mondo insieme agli alberi che si vaporizzavano nelle *achee*, le piazzole con i cumuli di legna ricoperta di terra, che fumavano tutto il giorno e producevano carbone vegetale".⁶⁹ Da questo passaggio si evince che da parte di alcune fasce della popolazione sarda c'era quindi un certo appoggio riguardo al disboscamento come inevitabile passaggio per il progresso. Tuttavia, molto spesso la privatizzazione dei terreni che doveva dare avvio a imprese agricole moderne non fece altro che alimentare dapprima la speculazione sui boschi e poi, una volta che il terreno era stato completamente sfruttato, la rivendita ai carbonai e ai pastori. Caterini segnala tre momenti

⁶⁸ Fiorenzo Caterini, *Colpi di scure e sensi di colpa – Storia del disboscamento della Sardegna dalle origini a oggi* (Sassari: Carlo Delfino editore, 2013). Si noti nel titolo il riferimento al titolo della novella di Deledda menzionata pocanzi.

⁶⁹ Ibid., 18-19.

principali di questo sfacelo: durante il primo, che va dalla seconda metà del Settecento fino ai primi decenni dell'Ottocento, dalle foreste sarde scompaiono specie vegetali di pregio come il larice, il rovere e il cerro per ricavarne il legname d'opera e di pregio; durante il secondo periodo, nella seconda metà dell'Ottocento, l'isola viene depauperata del leccio, necessario per le traversine ferroviarie; nel terzo periodo, alla fine dell'Ottocento, il bosco viene privato dalla fillirea, dal corbezzolo, dall'erica, dall'alaterno, dal lentisco e da altre essenze della macchia mediterranea per la produzione di carbone vegetale: “nel periodo finale del disboscamento, la carbonizzazione di tutto il ‘carbonizzabile’ divenne l'ultimo, in ordine di tempo, dei *business* convenienti”.⁷⁰ Solo nella seconda metà dell'Ottocento si hanno le prime reazioni negative da parte di alcuni esponenti di spicco della società sarda riguardo alla distruzione delle foreste e in questo periodo, come abbiamo visto, si colloca anche la critica di Deledda con la novella “Colpi di scure”.

In *Anime oneste*, pur essendo presente la componente di denuncia riguardo al disboscamento e allo sfruttamento dei terreni, molta enfasi è data alla positività di poter modernizzare l'agricoltura sempre, però, rispettando l'ambiente circostante. Sebastiano, affranto a causa del suo amore non ancora corrisposto da Annicca, decide di rifugiarsi in uno dei terreni del padre per provare a realizzare almeno in parte il suo sogno. Questa parte del romanzo è importante per tre ragioni. Innanzitutto descrive i rapporti fra Sebastiano e i dipendenti toscani del padre, sottolineando quanto fosse radicata nel Regno d'Italia l'idea che quella sarda fosse una “razza” a parte: “- Sta a vedere, - pensava segretamente il signor Francesco, - sta a vedere che il figlio del signor Paolo abbia fatto qualche pazzia. Chi sa? Sono così bollenti questi sardi! Il

⁷⁰ Ibid., 155.

signor Paolo non sembra neppure di questa razza, ma i suoi figliuoli!...”.⁷¹ In secondo luogo, questa parte del romanzo racconta quanto lo sfruttamento dei terreni deturpasse l’ambiente sardo in modo decisivo: “I terreni ove gli speculatori sardi, - e il più delle volte non sardi, - fanno le *lavorazioni*, vengono poi abbandonati in modo che non producono più neppure, il tanto da pagare la fondiaria. È vero che il più delle volte sono terreni aridi, dirupati, e non servono che per seminagioni o per pascolo di capre. San Giacomo era però un luogo fertile e piano”.⁷² Infine, questa parte rappresenta il *climax* dell’entusiasmo agricolo delle “anime oneste” del romanzo:

Ora la lavorazione di San Giacomo era presto terminata, ma Paolo Velèna non intendeva punto di rivenderne il terreno o di abbandonarlo. Voleva farne un podere, - vigna, orti, frutteto, seminagioni e pascoli, - e Sebastiano era venuto per studiare la cosa. [...] Suo padre gli dava una terra vergine, una casa, una somma per pagare le braccia necessarie onde realizzare il suo sogno. Ecco che ora Sebastiano, nel fiore della sua gioventù e delle sue forze, poteva cominciare l’opera sua con la speranza di vederla completa prima di morire. Allora egli aveva ventisette anni; intimamente era quasi ancora un fanciullo, tanto pura era stata sempre la sua vita; ma la ferrea energia dei suoi nervi e de’suoi muscoli, la gagliarda salute del suo sangue, la sua forza di volontà, facevano di lui un uomo forte, un vero conquistatore.⁷³

⁷¹ Deledda, *Anime oneste*, 183.

⁷² Ibid., 184-185.

⁷³ Ibid., 184-186.

Deledda stravolge quindi le categorie niceforiane riguardo agli abitanti della Sardegna rendendole aspetti positivi di figure di resistenza quali quelle di Annicca e Sebastiano. Scritto qualche anno dopo l'espansione coloniale in Africa, che ebbe inizio nel 1882 con l'impossessamento dei porti di Assab e Massaua sulla costa del mar Rosso, *Anime oneste*, attraverso i personaggi di Annicca e Sebastiano, riflette da una parte sulle potenzialità dell'annessione della Sardegna allo Stato italiano e dall'altra sul pericolo di concedere il proprio patrimonio ambientale a fini meramente economici. Le espressioni derogatorie usate per le popolazioni africane dei territori colonizzati, che vennero usate anche nelle descrizioni delle popolazioni dell'Italia meridionale e delle isole in quanto anch'essi territori "altri" da civilizzare e modernizzare, divengono in Deledda una sorta di caratteristiche della resistenza. Se è vero che Annicca, "diversa" dal resto della comunità all'inizio del romanzo, si trasforma per "fondersi" con la comunità di accoglienza, la sua relazione con Sebastiano, personaggio consapevole dell'importanza di difendere il territorio, sembra suggerire una forma alternativa di fusione, positiva solo se rispettosa dell'ecosostenibilità dell'ambiente.

CENERE E LA RESISTENZA DELLA SARDEGNA ALLA COLONIZZAZIONE DEL REGNO D'ITALIA

Dal 1848 al 1861, la sostituzione del sistema fiscale basato sui donativi in natura con quello basato sulle imposte in denaro non fece altro che alimentare il malcontento soprattutto nei contadini che mal si rapportavano con i rappresentanti del governo: "l'esattore non era più il rappresentante del feudatario e del clero, ai quali era pur possibile sottrarre qualcosa del dovuto, ma il delegato del governo, che aveva l'arma terribile del sequestro per far valere le sue

ragioni”.⁷⁴ Conseguenze dell’idea di una modernizzazione che dovesse avvenire nello stesso momento e in modo identico in tutte le regioni italiane furono le misure politiche disastrose adottate dopo l’unificazione: con la legge sull’abolizione degli ademprivi (1865) molte terre comuni che da secoli erano utilizzate da contadini e pastori vennero messe in vendita, limitando ulteriormente gli spazi utilizzati dai pastori nella transumanza: “aspetti fondamentali della realtà dell’isola venivano sacrificati a una concezione del tutto astratta della modernizzazione”.⁷⁵ Inevitabili furono i disordini e lo stato di tensione che portarono alla proclamazione dello stato d’assedio come unico sistema di governo dell’isola.

Giorgio Asproni, autonomista e repubblicano, si esprime in questi termini nella sua *Discussione sullo stato d’assedio della città e della provincia di Sassari* (1852):

Per cento vent’otto anni [...] fu la Sardegna governata come una colonia; l’elemento indigeno vi fu inesorabilmente conculcato: alla metropoli appartenevano gli utili, a noi toccavano il lavoro, l’obbedienza e i sospiri: sulla fronte di ogni Sardo era impresso il marchio della più ributtante schiavitù. I tempi sono mutati, ma le soperchierie durano, perché certi vizi non spariscono con le generazioni, anche quando li proscrive un nuovo ordine di cose.⁷⁶

Dopo l’unificazione italiana si diffuse maggiormente l’idea, avvalorata anche dal volume di Niceforo *Italiani del Nord e italiani del Sud* (1901), che le popolazioni meridionali fossero

⁷⁴ Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l’Unità*, 15.

⁷⁵ Ibid., 14.

⁷⁶ Giorgio Asproni, citato in ibid., 41.

inferiori a quelle settentrionali per motivi climatici e genetici.⁷⁷ La Sardegna, regione che veniva inclusa fra quelle meridionali, oltre ad essere depauperata delle sue risorse per rinfoltire le casse del settentrione e del continente, divenne in letteratura e nel cinema il mondo “altro” da osservare e studiare in quanto “strano”, “esotico” o “bambino”. Come si è già accennato, fu proprio la conoscenza delle questioni contadine e minerarie della sua terra d’origine a permettere a Gramsci di ampliare la sua riflessione a livello nazionale e di premere per un legame fra mondo contadino del meridione e mondo operaio del settentrione.⁷⁸

La risposta delle popolazioni sarde alle misure adottate dal governo dopo la fusione furono scontri e manifestazioni, soprattutto a Cagliari e a Sassari, tanto che nel 1849 lo Stato italiano decise di inviare in Sardegna il generale Alberto La Marmora per calmare gli animi. La scelta di inviare il generale La Marmora dipese anche dal forte legame che questi aveva instaurato con la Sardegna trent’anni prima, quando aveva trascorso del tempo sull’isola per dedicarsi ai suoi studi e scrivere il suo libro *Voyage en Sardaigne* (1826),⁷⁹ che divenne uno dei più celebri racconti di viaggio ottocenteschi e la cui seconda edizione si arricchì notevolmente. Il saggio di La Marmora, diviso infatti in tre volumi, oltre a contenere informazioni storiche

⁷⁷ Maria Bonaria Urban, “Lo stereotipo del Sud fra Otto e Novecento. Il caso della Sardegna,” *Incontri* 26, no. 2 (2011): 50-63.

⁷⁸ Come spiega Fiamma Lussana nel suo articolo: “È proprio il sardismo a fargli toccare con mano cosa sono la miseria, l’arretratezza, l’ignoranza ruvida e rabbiosa dei contadini meridionali, a dare una forza formidabile alla sua «riforma morale e intellettuale» che dovrà calare il socialismo italiano, malato di positivismo, nelle pieghe amare del profondo Sud. Solo quando saprà scendere nelle miniere dell’Iglesiente, dove si sputa sangue nero di ferro, e se saprà mangiare il pane duro dei contadini poveri, il riformismo turatiano sarà davvero socialista. Gramsci si convince che per fare la rivoluzione in Italia il Nord della Fiat deve incorporare il Sud arretrato e contadino” in “Gramsci e la Sardegna. Socialismo e socialsardismo dagli anni giovanili alla Grande Guerra” in *Studi storici* 47, no. 3 (2006): 611.

⁷⁹ Sandro Corso in *The Invention of Sardinia: The Idea of Sardinia in Historical and Travel Writing 1780-1955* (Moncalieri: C.I.R.V.I., 2014), 126 afferma che lo spirito di La Marmora nei confronti della Sardegna non era differente da quello dei viaggiatori europei che avevano visitato l’isola durante il diciannovesimo secolo. L’“estraneità” alla Sardegna è confermata anche dalla sua scelta di scrivere in francese, la lingua ufficiale dei Savoia.

sull'isola, la descrive dal punto di vista fisico e climatico, soffermandosi sulla flora, la fauna e il regno minerale. La Marmora si occupa anche degli abitanti dell'isola spiegandone gli usi, i costumi e le attività economiche e dà un'interpretazione dei monumenti pre-romani presenti in Sardegna simili ai mehnir, delle iscrizioni e dei nuraghi. Infine, La Marmora analizza accuratamente l'isola dal punto di vista geologico, divenendo il primo esperto di geologia sarda. Negli anni successivi alla pubblicazione del libro, La Marmora decise anche di creare una dettagliata carta geografica dell'isola che venne considerata la più accurata fino al XX secolo.⁸⁰ Tuttavia, il prestigio che il generale aveva conquistato presso la popolazione sarda grazie ai suoi studi si annullò per la carica repressiva che esercitò durante il suo mandato e che dimostrò quanto la repressione dello Stato italiano potesse essere dura.⁸¹

In *Cenere* è possibile individuare la tematica del colonialismo dello Stato italiano nei confronti della Sardegna riflettendo sul binomio interno/esterno e sulle sue implicazioni. Il contrasto fra la madre Oli, che appare nelle prime e ultime pagine del romanzo come personaggio primitivo e statico, e suo figlio Anania, che va a Roma per intraprendere gli studi giuridici e affrancarsi dal suo passato in Sardegna ma poi ritorna nell'isola perché ossessionato dalla figura di sua madre (che non ha mai conosciuto e che quindi è presente *in absentia* nel testo come figura fantasmatica) rispecchia il rapporto conflittuale fra lo Stato italiano "civilizzato" e la Sardegna atavica e disprezzata.

⁸⁰ Ibid., 126-133.

⁸¹ Per descrivere la durezza con cui il generale La Marmora bloccò i tumulti in Sardegna, Sotgiu si serve di un aneddoto raccontato da Francesco Cocco Ortù nel suo opuscolo *Le elezioni in Sardegna. Ricordi e profili. Schizzi di un elettore non eleggibile*: "il generale [...] chiamato a sé il vicepresidente di uno di quei circoli nei quali più era acceso il dibattito, cercò con una dimostrazione pratica di fargli intendere in qual modo intendeva far rispettare l'ordine monarchico: «L'ordine è spesso rappresentato da un bastone, ed il commissario regio ne aveva uno di giunco, cui alla presenza del chiamato fa prendere forma di circolo. 'Che cosa è questo?' chiede al povero impiegato allibito. 'È un circolo'. 'E questo?' dice restituendo alla bacchetta il suo stato primiero. 'Un bastone'. 'Se tra 24 ore non è sciolto il circolo lo scioglio col bastone'. Era l'ordine monarchico» (Francesco Cocco Ortù, citato in Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, 39).

L'*incipit* del romanzo situa la protagonista in uno spazio dell'isola ben definito: "Oli uscì dalla cantoniera biancheggiante sull'orlo dello stradale che da Nuoro conduce a Mamojada, e s'avviò pei campi"⁸² e presenta il personaggio con tratti perturbanti di adolescente in cui è già fortemente presente una carica seduttiva:

Era una ragazza quindicenne, alta e bella, con due grandi occhi felini, glauchi e un po' obliqui, e la bocca voluttuosa il cui labbro inferiore, spaccato nel mezzo, pareva composto da due ciliegie. Dalla cuffietta rossa [...] uscivano due bende di lucidi capelli neri attorcigliati intorno alle orecchie: questa acconciatura e il costume pittoresco, dalla sottana rossa e il corsetto di broccato che sosteneva il seno con due punte ricurve, davano alla fanciulla una grazia orientale.⁸³

L'attenzione ai dettagli legati all'altezza, agli occhi e alle labbra, oltre al cromatismo del rosso e del nero, ricordano l'*incipit* di un celebre racconto dedicato a un'altra figura di esclusa: "La lupa" (1880) di Giovanni Verga: "Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna – e pure non era più giovane – era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano".⁸⁴ In effetti, nell'introduzione a *Cenere*, Vittorio Spinazzola cita il legame fra Deledda e Verga: "L'esempio

⁸² Grazia Deledda, "Cenere," in *Romanzi sardi*, di Grazia Deledda, a cura di Vittorio Spinazzola (Milano: Mondadori, 1981), 11.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Giovanni Verga, "La lupa," in *La scrittura e l'interpretazione*, a cura di Romano Luperini (Palermo: Palumbo, 2003), 127.

del Verga interviene a corroborare la caratterizzazione regionale del quadro, nella sua coralità distinta in una serie di figure icasticamente schizzate”.⁸⁵

Entrambi i personaggi possiedono proprietà quasi stregonesche. La Lupa di Verga ha la capacità di ammaliare gli uomini: “Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell’andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spalpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d’occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso”.⁸⁶ Oli di Deledda tuttavia è molto diversa dal personaggio verghiano, in quanto riesce a creare medicinali e amuleti: “Fra le dita cerchiare di anellini di metallo, Oli recava strisce di scarlatto e nastri coi quali voleva *segnare i fiori di San Giovanni*, cioè i cespugli di verbasco, di timo e d’asfodelo da cogliere l’indomani all’alba per farne medicinali e amuleti”.⁸⁷ Sono piante del paesaggio mediterraneo, connotate dalla capacità di dar luce (verbasco), forza (timo), allontanare fame e sete (asfodelo). Ironicamente, Oli sarà destinata a un cupo futuro di debolezza e miseria, sublimato però dal suo sacrificio finale. Oli è associata quindi a tutti quegli elementi (la natura, il notturno, la maternità) che, secondo Hélène Cixous nel suo “La Jeune Née” (1975), sono posti dal sistema binarista patriarcale a un livello inferiore.⁸⁸

⁸⁵ Vittorio Spinazzola, introduzione a *Cenere* di Grazia Deledda, 6. Come racconta King in *Grazia Deledda: A Legendary Life*, 102, Deledda inviò una copia di *Cenere* a Verga che la ringraziò dicendole che il suo bellissimo romanzo gli ricordava un altro bellissimo romanzo tedesco di Bertold Auerbach, ambientato nella Foresta nera.

⁸⁶ Verga, “La lupa,” 127.

⁸⁷ Deledda, *Cenere*, 11. Il rapporto fra Oli e lo stregonesco è stato individuato anche da Lucia Re: “La giovane donna dagli occhi felini e una grazia orientale è presentata subito in apertura di romanzo come una figura di donna fatale, che ha sì il potere materno di trovare e manipolare il cibo, e di nutrire maternamente, ma anche, proprio come Medea, quello di avvelenare, paralizzare e stregare. La *rezeta* è il segno del potere materno ambigualmente vivificante e paralizzante, nutritivo e insieme stregonesco, meduseo” in “Deledda, Duse, e la maternità di *Cenere*,” in *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, a cura di Monica Farnetti (Roma: Iacobelli, 2010), 165-166.

⁸⁸ Hélène Cixous, *La Jeune Née* (Paris: Union générale d’éditions, 1975).

La Sardegna di cui Oli è allegoria è citata, oltre che all'inizio del romanzo con il riferimento alle coordinate geografiche e alle erbe del paesaggio mediterraneo, anche con l'accento al *nuraghe*, costruzione preistorica a forma di torre la cui funzione risulta ancora controversa. Nel gesto di Anania, l'uomo con cui Oli concepirà il figlio dallo stesso nome Anania che diventerà l'altro protagonista del romanzo, di smantellare il nuraghe per impossessarsi di un tesoro nascosto⁸⁹ è possibile rintracciare l'elemento maschile di violenza che allegoricamente rappresenta quella parte della classe politica sarda che accettava le direttive dello Stato italiano di modernizzare il paese senza nessuna attenzione alle tradizioni e alle usanze del luogo e al rispetto dell'ambiente e del suo equilibrio ecologico.

D'altra parte, Oli si sente vicina ai banditi di cui ode parlare dalla vedova presso la quale trova rifugio dopo aver scoperto di essere incinta e aver quindi deciso di scappare di casa: "Come il racconto della vedova era orribile e bello! Ah! Ed essa, Oli, aveva sempre creduto che i banditi fossero gente malvagia! No, erano poveri disgraziati, spinti al male dalla fatalità, come era stata spinta lei".⁹⁰ Il sostegno che Oli dà ai banditi era in effetti comune in Sardegna. Il banditismo sardo era una realtà diffusa fin dalla fine del Settecento, periodo in cui la dominazione sabauda di Vittorio Emanuele I era contrastata da chi, non sopportandone i soprusi, si ribellava e poi si dava alla latitanza. A poco a poco i banditi divennero figure affascinanti, la cui fama era alimentata anche dagli intellettuali come Sebastiano Satta, scrittore contemporaneo di Deledda, secondo cui i banditi erano "belli, feroci, prodi".⁹¹ Con la rivolta Su Connottu (il conosciuto)

⁸⁹ Deledda, *Cenere*, 15.

⁹⁰ Ibid., 25.

⁹¹ Sebastiano Satta, citato in Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, 265.

durante la quale masse di cittadini esasperati a Nuoro bruciarono il municipio per protestare contro l'Editto delle Chiudende e la privatizzazione delle terre, che aveva appunto cancellato "il conosciuto", il banditismo subì una svolta ulteriore. Banditi divennero coloro la cui intenzione era mettere in crisi un'autorità che stravolgeva i valori tradizionali e in cui quindi non ci si riconosceva. La crisi dell'agricoltura, il depauperamento dei boschi per la costruzione delle ferrovie di cui però non si capiva l'utilità perché molti treni erano vuoti, l'espansione coloniale e l'affermarsi della concorrenza internazionale furono tutte cause di indebolimento della Sardegna da una parte e della riaffermazione del banditismo dall'altra. Il parlamentare sardo Francesco Pais Serra, così si esprime nella sua *Relazione dell'inchiesta sulle condizioni economiche e della sicurezza pubblica in Sardegna* (1896) riguardo alle condizioni drammatiche dell'isola:

È opinione concorde (le stesse autorità politiche lo ammettono) che la Sardegna per la sua stessa formazione geologica, per il suo clima, per le sue condizioni idrografiche, e pria di tutto per ragioni di costume e di educazione e per tradizione sociale e politica, si trova in condizioni talmente diverse dall'Italia continentale che a lei mal si adattano quei provvedimenti e quelle stesse leggi che nel resto del Regno o giovarono o non nocquero.⁹²

Il governo non si accorse della necessità di individuare il nuovo tipo di bandito, che diveniva nei territori da lui controllati una sorta di giustiziere che rivolgeva all'esterno del territorio da lui protetto i propri crimini, le *bardane*. Da parte della classe politica dominante ci fu una repressione sempre più dura che culminò nella notte fra il 14 e il 15 maggio del 1899: a chiunque

⁹² Francesco Pais Serra, citato in *ibid.*, 243-244.

fosse sospettato di simpatizzare con i banditi veniva sequestrato il bestiame. La repressione non fece altro che allontanare lo Stato e l'isola in modo sempre più netto:

Non c'era la comprensione di quello che era mutato nel fenomeno banditismo, di quello cioè che era diventato, perché non c'era la comprensione di come la Sardegna, e anche il circondario di Nuoro dove il banditismo più infieriva, era mutata; non si avvertiva, cioè, che malgrado il permanere dell'arretratezza la Sardegna, presa nell'ingranaggio dell'espansione del capitalismo, non era più quella di prima, e che perciò questi fenomeni (e il banditismo era uno di questi) che sembravano perpetuare una vecchia tradizione andavano interpretati in una chiave diversa.⁹³

La simpatia di Olì per i banditi come figure di ribellione è dovuta all'identificazione che la porterà a "latitare" anche lei per buona parte del romanzo. In particolare, la scelta di Deledda di far scomparire questo personaggio dal secondo capitolo (in cui Olì decide di affidare il proprio figlio al padre per garantirgli un futuro migliore) fino al penultimo (in cui Olì riappare, povera, malata, e decisa a non assecondare il volere del figlio che vuole costringerla a vivere con lui) raffigura simbolicamente l'assenza della dimensione sarda nelle discussioni del nuovo Regno d'Italia. Così come la Sardegna rappresenta l'alterità, l'*ombra* capace di intaccare il sogno di modernizzazione e progresso auspicato dal Regno d'Italia, Olì diviene per il figlio Anania una vera e propria ossessione che lo tormenta durante la sua permanenza a Roma e il suo ritorno in Sardegna. Interessante è il ricorso al corsivo con cui Deledda segnala Olì nel riportare i pensieri di Anania: "Chi sa del resto che *quella donna* non sia morta? Ah, perché mi illudo? Essa non è

⁹³ Ibid., 254.

morta, lo sento; è viva, è giovane ancora. [...] Sì ma *lei* è l'ombra. Io devo cercarla e farla vivere con me, e una donna onesta non vorrà mai vivere con *noi*: io e *lei* saremo la stessa persona".⁹⁴

Personaggio minore del romanzo, ma non per questo meno importante, è Rebecca. Introdotta per la prima volta dopo la descrizione della cresima di Anania a otto anni, Rebecca è descritta come una "misera ragazzetta inferma, del cui padre, partito per lavorare in una miniera africana, non s'era saputo più nulla".⁹⁵ Vittima del colonialismo, Rebecca è un personaggio senza nome, personificazione della povertà più cupa: "l'infelice creatura, soprannominata Rebecca, viveva sola, piagata, su una stuoia lurida, fra nugoli d'insetti e di mosche".⁹⁶ Se Oli rappresenta la ribellione, Rebecca è la "voce" inarticolata che si contrappone al discorso logicamente costruito di Anania. Fin da piccolo, egli dimostra una completa indifferenza a Rebecca: "Lo stesso piccolo Anania, coricato supino sul limitare della porta, scacciava le mosche e le vespe agitando un fiore di sambuco, e pensava istintivamente: 'Uh! Perché grida sempre quella lì? Cosa la fa gridare? Non ci devono essere gli ammalati nel mondo?'".⁹⁷ La logica patriarcale di Anania è inserita nell'ordine sociale dominante e colonizzatore (non a caso Anania va a Roma per diventare avvocato e quindi fare del proprio linguaggio un'attività professionale). Il brano di Deledda dedicato al lamento di Rebecca è intriso invece di una poeticità soffocante, grazie all'incalzare della paratassi e alla descrizione quasi plastica di un suono inarticolato che paradossalmente diviene atto di denuncia politica:

⁹⁴ Deledda, *Cenere*, 133.

⁹⁵ Ibid., 75.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., 76.

Vibrava nel silenzio caldo il lamento di Rebecca, che saliva, si spandeva, si spezzava, ricominciava, slanciavasi in alto, sprofondavasi sotterra, e per così dire pareva trafiggesse il silenzio con un getto di frecce sibilanti. In quel lamento era tutto il dolore, il male, la miseria, l'abbandono, lo spasimo non ascoltato del luogo e delle persone; era la voce stessa delle cose, il lamento delle pietre che cadevano ad una ad una dai muri neri delle casette preistoriche, dei tetti che si sfasciavano, delle scalette esterne e dei poggiuoli di legno tarlato che minacciavano rovina, delle euforbie che crescevano nelle straduncole rocciose, delle gramigne che coprivano i muri, della gente che non mangiava, delle donne che non avevano vesti, degli uomini che si ubriacavano per stordirsi e che bastonavano le donne ed i fanciulli e le bestie perché non potevano percuotere il destino, delle malattie non curate, della miseria accettata inconsciamente come la vita stessa. Ma chi ci badava?⁹⁸

L'incisività di questo brano di Deledda è dovuta alla compresenza, nel doloroso lamento di Rebecca, di elementi del territorio sardo immediatamente riconoscibili: "le casette preistoriche" delle antiche civiltà nuragiche; le euforbie, piante tipiche della macchia mediterranea; le gramigne, piante infestanti presenti nei territori secchi. La desolazione del territorio rispecchia quella della gente ormai rassegnata a un tragico destino. Il fatalismo, che lo Stato italiano riteneva una delle caratteristiche delle popolazioni meridionali, viene sottolineato

⁹⁸ Ibidem.

in Deledda non per alimentare lo stereotipo, ma per denunciare l'abbandono e la noncuranza politica e la violenza di genere. Nel lamento di Rebecca, quindi, Deledda ribalta lo stereotipo rendendolo parte di un atto di denuncia contro il malgoverno e la spoliazione ambientale. L'insistenza sulla presenza delle gramigne, tipiche di un ambiente secco, accenna al disboscamento selvaggio e alla conseguente desertificazione del territorio, di cui parla Caterini nel già citato saggio.

Della dimensione politica contenuta nel vocalico ha parlato Adriana Cavarero in *A più voci: filosofia dell'espressione vocale* (2003) in cui la filosofa ribalta il discorso filosofico occidentale logocentrico, che riduce la voce a semplice sonorizzazione del semantico, per rintracciare proprio nella voce la dimensione di "unicità e relazionalità"⁹⁹ capace di ricostruire una nuova dimensione politica, attenta all'identità e alla comunità e portatrice quindi di autenticità e presenza. Il linguaggio, recuperando la sua dimensione vocalica trascurata dalla tradizione di pensiero patriarcale poiché afferente al corporeo e al femminile, diviene lo strumento essenziale di una nuova politica, una "politica delle voci"¹⁰⁰ il cui protagonista non è più l'individuo universale e disincarnato ma "un parlante che, a prescindere dalle sue appartenenze, dalle sue identità e, persino dalla sua lingua, si comunica innanzitutto come voce".¹⁰¹ Nel sottolineare che il lamento di Rebecca resti "non ascoltato" Deledda sembra enfatizzare la non comprensione del sistema dominante nei confronti del "vocalico" di cui ha parlato Cavarero che potrebbe invece, secondo la filosofa, essere alla base di un'idea politica alternativa a quella dominante.

⁹⁹ Adriana Cavarero, *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale* (Milano: Feltrinelli, 2003), 14.

¹⁰⁰ Ibid., 228.

¹⁰¹ Ibid., 227.

In tutte le interazioni successive fra Anania e Rebecca, Anania è colui che osserva Rebecca come parte del paesaggio straziato ma affascinante dell'isola che è quindi, nella logica binaria del suo pensiero, del tutto contrapposta al continente: una terra dilaniata e selvaggia: “il lamento di Rebecca vibrava nell'aria simile al canto del cuculo nella tristezza d'un paesaggio desolato”.¹⁰² E poi: “Anania entrò da Rebecca: ella pareva ancora una bambina, sebbene avesse più di venti anni, livida, calva, accoccolata nel suo buco nero come una fiera malata nella sua tana. Vedendo lo studente arrossì, e tutta tremante, gli offrì, su un primitivo vassoio di sughero, un grappolo d'uva nera”.¹⁰³ E ancora: “Uscito dall'orto Anania girovagò per il vicinato: sì, quel cantuccio di mondo era sempre lo stesso; ancora il pazzo, seduto sulle pietre addossate ai muri cadenti, aspettava il passaggio di Gesù Cristo, e la mendicante guardava di sbieco la porta di Rebecca, sul cui limitare la misera creatura tremava di febbre e fasciava le sue piaghe [...] No, niente era cambiato; ma lo studente vedeva le cose e gli uomini come ancora non li aveva veduti, e tutto gli sembrava bello, d'una bellezza triste e selvaggia”.¹⁰⁴

La tematica del rifiuto all'assimilazione e all'addomesticamento che vede in Oli un corrispettivo allegorico della Sardegna, raggiunge, nell'adattamento cinematografico di Febo Mari ed Eleonora Duse del 1916, la dimensione della dialettica oppresso-oppressore. L'attrice, principale responsabile oltre che interprete del film, decise di trasporre nell'adattamento filmico soprattutto il dramma della protagonista, che risulta dunque in effetti un'opera di taglio femminista.

¹⁰² Deledda, *Cenere*, 82.

¹⁰³ Ibid., 117-118.

¹⁰⁴ Ibid., 184.

Il film, nato soprattutto grazie alla “sorellanza” fra le due grandi artiste,¹⁰⁵ permette alla storia del romanzo di acquisire ulteriori valenze simboliche, in cui lo spazio dell’isola, che occupa l’intera durata del film (a parte i pochi minuti dedicati a Roma), arricchito con immagini del lavoro agricolo e delle povere case di pietra, diviene correlativo oggettivo, per dirla alla Eliot, del tema dell’oppressione.

Duse costruì il film in modo da rendere in modo ancor più forte che nel romanzo la denuncia dei limiti del sistema borghese e della sua oppressione (soprattutto sulle donne). In particolare, il film si differenzia dal romanzo fin dall’*incipit*, focalizzato sul distacco fra madre e figlio piuttosto che sulle caratteristiche di carica seduttiva e di “stregoneria” del personaggio di Rosalia. Il distacco fra madre e figlio (motivo conduttore dell’intero film) viene accentuato dalla scelta cinematografica di una carrozza che conduce Anania da suo padre, elemento assente nel romanzo in cui invece è la stessa Rosalia a condurre il figlio dal padre. Il tema del distacco nel film è quindi molto più netto e violento grazie alla presenza del mezzo di trasporto che cambia improvvisamente il rapporto con lo spazio dei due personaggi: nel romanzo camminano insieme, nel film il bimbo viene messo su una carrozza dalla madre e la carrozza si allontana e scompare nella polvere.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Margherita Heyer-Caput sottolinea il proficuo rapporto fra le due artiste le cui diverse esperienze, grazie al nuovo linguaggio del cinema, si arricchirono vicendevolmente: “The silent film *Cenere*, therefore, is imbued with art for it embodies the fusion of the artistic productions of not one, but two highly intellectual women. Both, Deledda and Duse, draw on intense study of literary, philosophical and artistic precursors, and integrate themselves into European cultural tradition. Interestingly, cinema, as the upstart form of modernity, allowed the two artists to collaborate in the most harmonious way, thus complementing the public centrality of the ‘diva’ of Italian theatre with the partially self-chosen social marginality of the autodidact Sardinian author” in “*Cenere* by Grazia Deledda and Eleonora Duse,” in *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, a cura di Sharon Wood (Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2007), 203.

¹⁰⁶ *Cenere*, diretto da Febo Mari (Arturo Ambrosio, 1916), 3 aprile 2014, 4:36-5:07 <https://www.youtube.com/watch?v=op1X6P7e1BE>.

Mentre nel romanzo Rosalia è presente *in absentia* nelle ossessioni del protagonista, nel film il rapporto fra la madre e il figlio è costantemente visibile grazie al dialogo fra campo e controcampo come, ad esempio, nella scena in cui all'immagine di Anania studente a Roma, seduto a una scrivania e circondato da libri, si contrappone quella ieratica della madre in piedi, immersa in un paesaggio naturale, che guarda verso la macchina da presa.¹⁰⁷ Il passaggio fra le due immagini è segnalato dalla chiusura della finestra da parte di Anania. La chiusura della finestra ha la funzione sia di indicare il desiderio di Anania di mettere a tacere le voci della strada che turbano il suo studio, sia di mettere a tacere i turbamenti della memoria e il ricordo dello spazio materno dell'isola che ha abbandonato. Infatti il montaggio contrappone alla chiusura della finestra da parte di Anania l'immagine della madre che guarda nella macchina da presa. Rosalia metterebbe in crisi non solo Anania, ma anche gli spettatori, il pubblico borghese. Questa parte del film si contrappone anche a una scena precedente in cui Anania bambino, insonne a causa del senso di abbandono, apre la finestra alla ricerca della madre, la cui ombra però scompare sul muro di casa all'apertura della finestra.¹⁰⁸ Se il condividere lo stesso spazio dell'isola portava Anania ad aprire la finestra, e quindi ad accettare la sua condizione e di conseguenza anche sua madre, il distacco e l'appartenza a due mondi non solo geograficamente, ma anche socialmente e politicamente diversi, se non opposti, allontana ancora di più i due personaggi.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ibid., 10:01-10:21.

¹⁰⁸ Ibid., 9:15-9:40.

¹⁰⁹ Il diverso stile di recitazione di Eleonora Duse e Febo Mari contribuisce a rendere efficace il conflitto fra i loro personaggi; a questo proposito scrive Mereghetti: "Consapevole della specificità del mezzo cinematografico, la Duse adotta uno stile opposto a quello dominante negli anni Dieci-Venti, scegliendo 'l'annullamento del corpo e il rifiuto più totale del gesto enfaticizzato'[Sanguineti] e autoconfinandosi, tranne che in un'occasione, sempre in campi medi o lunghi che nascondono il suo volto alla macchina da presa (da notare come, nelle stesse condizioni di ripresa,

Il conflitto si acuisce nella seconda parte del film, quando Anania decide di tornare da Roma al villaggio natio alla ricerca di sua madre. La carrozza ricompare una seconda volta e si contrappone specularmente al momento precedente in cui era comparsa per segnalare il distacco fra Anania e sua madre. Mentre la prima volta, infatti, Anania era stato messo sulla carrozza dalla madre e allontanato, adesso è lui che decide di prendere la carrozza per attraversare il ponte (che simbolicamente rappresenta la connessione fra realtà distanti) e “riappropriarsi” della madre per “redimerla”, adeguarsi all’ideale di normalità borghese e poter finalmente sposare la fidanzata Margherita. Anania, che in una lettera a Margherita aveva identificato la fidanzata con “la vita, il passato, la razza, la patria, il sogno”¹¹⁰ si esprime in modo coincidente con il clima antropologico dell’epoca, in cui ricorrenti erano le tematiche riguardo alla “razza”, per soffocare il senso di inadeguatezza dovuto al suo sentirsi un “bastardo”. La sua è un’autoimposizione a fare del bene, come afferma in una lettera successiva a Margherita: “Senti, mia madre è viva: il fantasma è risorto davanti a me – Miserabile, fatta vecchia dal male e dal dolore, il mio dovere è di redimerla: vivrà con me. La mia la sua vita sono nelle tue mani”.¹¹¹

La contrapposizione fra il mondo e la mentalità borghese “continentale” di Anania e quello “isolano” e primitivo di sua madre viene segnalata anche dall’immagine di un gruppo di lavoratori agricoli in Sardegna¹¹² che si oppone a quella del gruppo di eleganti studenti universitari a Roma davanti ai quadri con promozioni o bocciature dopo gli esami.¹¹³ Mentre gli

la recitazione di Mari risulti eccessiva e sorpassata).” Recensione di *Cenere* di Febo Mari, in *Il Mereghetti: Dizionario dei film 2004*, a cura di Paolo Mereghetti (Milano: Baldini Castoldi Dalai editore, 2004): 439.

¹¹⁰ *Cenere*, diretto da Febo Mari, 11:19.

¹¹¹ Ibid., 16:52.

¹¹² Ibid., 17:07-17:30.

¹¹³ Ibid., 11:31-11:49.

agricoltori vengono colti nell'atto di falciare il grano seguendo un ritmo a cadenza regolare, quasi a rappresentare la ripetizione immutabile degli atti nel mondo contadino, gli studenti vengono ripresi come un gruppo vociante e in movimento disordinato per ritrarre la dinamicità del moderno mondo metropolitano.

Momento altamente melodrammatico del film è quello del dialogo fra Anania e sua madre. I movimenti dei due personaggi si alternano: ai gesti prepotenti e invasivi di Anania seguono la compostezza e l'espressione fiera della madre che, nonostante il visibile strazio psicologico, non asseconda le minacce di Anania e la sua voglia di dominio: "Noooo! Piangete, urlate, ma non andrete più via di qui. [...] Non sono più il bambino che avete abbandonato. Ah no! Ora comando io".¹¹⁴ Rosalia, infatti, dopo aver saputo che Margherita non avrebbe accettato il matrimonio con Anania per causa sua e volendo sfuggire all'imposizione del figlio di vivere con lei, fugge nella natura. Nella scena finale del film, il suo corpo inerte viene scoperto da una paesana e avvolto da un panno bianco. Rosalia, portata in processione dai compaesani, viene baciata da Anania, giunto improvvisamente grazie a un cavallo prestatogli da un uomo per strada, e si allontana mentre il figlio resta in primo piano, con l'amuleto fra le mani che contiene cenere. Le immagini di Rosalia che si allontana vengono alternate alle didascalie con la parola "cenere..." mostrate tre volte a suggellare l'effimerezza dell'esistenza e l'inutilità di un atteggiamento oppressivo. Il momento del suicidio di Rosalia, che nel romanzo si taglia la gola, non è mostrato nel film, provocando una maggiore sorpresa nello spettatore ignaro della trama del libro.

¹¹⁴ Ibid., 25:16-25:40.

La scena finale, che come ha individuato Jandelli (riportato in Re) riecheggia il *Compianto sul Cristo morto* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (ma con le posizioni invertite di madre e figlio), si collega alla prima immagine del film con i due personaggi insieme, abbracciati, prima della decisione di Rosalia di abbandonare Anania.¹¹⁵ Il primo abbandono della madre, compiuto a causa della povertà e nella speranza di assicurare un futuro migliore al figlio, avviene in solitudine. Il secondo abbandono, compiuto per affermare la propria libertà di autosacrificio e riconfermare la distanza dal mondo borghese che la rifiuterebbe, è supportato dalla collettività di paesani che portano il corpo in processione. Questa immagine confermerebbe a mio parere l'allegoricità del film: la collettività di paesani accoglie il corpo di Rosalia e lo distanzia a poco a poco da quello di Anania, riconoscendosi nel primo e non nel secondo. L'effetto di distanziamento è ottenuto dal passaggio delle inquadrature dal primo piano al piano medio e al piano lungo con Rosalia che scompare all'orizzonte con la collettività di paesani e Anania che resta in solitudine al lato dell'inquadratura.¹¹⁶

LA CHIESA DELLA SOLITUDINE E L'AUTONOMIA DELLA SARDEGNA

Nel 1906 Cagliari venne sconvolta da una serie di sanguinosi tumulti dovuti all'opposizione del popolo sardo alle innovazioni economiche apportate dallo Stato, come ad esempio l'introduzione delle celle frigorifere che, permettendo di conservare i cibi, erano causa dell'aumento dei prezzi; lo sviluppo dei caseifici che, provocando l'estendersi dell'industria armentizia, sottraevano terra agli agricoltori; l'installazione di tramvie che avevano ridotto i carrettieri in miseria.¹¹⁷ Da parte

¹¹⁵ Ibid., 0:58.

¹¹⁶ Ibid., 37:00-37:37.

¹¹⁷ Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, 367.

degli esponenti del Partito Socialista iniziò quindi una riflessione sulla acquisita consapevolezza di una specifica *questione sarda* il cui rimedio avrebbe potuto essere la separazione della Sardegna dal resto d'Italia. Il dibattito, che ebbe luogo sulle riviste "La Lega" e "La Folla", evidenziò quanto importante fosse il nuovo fenomeno dell'unione del popolo sardo per far fronte ai problemi provocati dalla classe dirigente, e quanto utile fosse per il Partito Socialista ripensare a una lotta non più contro il capitalismo in generale, ma contro lo Stato:

Indubbiamente il legame con i grandi temi ideali e con le gravi questioni nazionali e internazionali era anche un elemento di forza, perché consentiva di rompere il gretto municipalismo che aveva sempre tolto respiro alla comunità isolana, oggettivamente favorendo il clientelismo e il prevalere delle tendenze più retrive. Ma questo elemento di forza correva continuamente il rischio di annullarsi perché veniva calato nella realtà della Sardegna senza tener conto delle sue peculiarità, dei suoi problemi specifici, delle esigenze più urgenti alle quali sarebbe stato necessario rispondere, e anche senza fare attenzione al contesto sociale e politico nel quale il movimento e l'iniziativa erano chiamati ad esercitarsi [...]

Sulla «Folla» il problema dei rapporti con lo Stato fu posto nei termini esasperati di *emancipazione*, e cioè di separazione dell'isola dal resto del paese.¹¹⁸

Il discorso sull'autonomia ottenne maggiore risonanza al ritorno dei combattenti della Brigata Sassari dopo la Prima Guerra Mondiale. Costituita nel 1915 da due reparti composti

¹¹⁸ Ibid., 372-379.

interamente da soldati sardi (la maggior parte dei quali erano pastori e contadini), la Brigata Sassari si contraddistinse per un forte affiatamento di gruppo che le permise di vivere in trincea in base alle stesse norme della vita sull'isola in tempo di pace. Come sottolinea Manlio Brigaglia, il rapporto fra generali e ufficiali subalterni della Brigata si tramutò un rapporto maestri-discepoli in cui, accanto ai codici di comportamento, vennero propinati messaggi politici che costituirono successivamente nel dopoguerra la base del movimento per l'autonomia:

La «pedagogia di guerra», dunque, ha nella brigata un'applicazione che [...] pur somigliando all'opera di persuasione e anche di formazione che tutti gli ufficiali si trovano a dover fare nei loro reparti in trincea, si caratterizza per il riferimento a un complesso di norme che da una parte preesistono alla trincea e si presentano dunque come un tutto compatto, organico e credibile a tutti i soldati che fanno parte della brigata, e dall'altra si prestano, meglio delle norme di altri codici regionali presenti nello stato unitario, a diventare norme e valori di guerra. [...] Questo rapporto ufficiali-soldati è uno dei temi nodali della storia della brigata per l'importanza che esso ha nell'edificazione delle basi di massa del movimento sardista nel dopoguerra.¹¹⁹

Tuttavia, non è da sottovalutare l'uso interessato del substrato comune da parte dei generali “maestri” e l'exasperazione dei tratti di coraggio e forza fisica per creare dei soldati obbedienti e pronti anche al sacrificio della propria vita. L'enfasi con cui le notizie dal fronte, le poesie

¹¹⁹ Manlio Brigaglia, “La Sardegna dall'età giolittiana al fascismo,” in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi: La Sardegna*, a cura di Luigi Berlinguer and Antonello Mattone (Torino: Einaudi, 1998), 584.

popolari sarde dedicate ai soldati e gli articoli degli inviati di guerra celebrarono le imprese della Brigata Sassari alimentarono la dimensione mitica di questo gruppo di combattenti le cui caratteristiche fisiche vennero evidenziate per la loro diversità rispetto a quelle “normali”, ribaltando quindi in positivo lo stereotipo utilizzato da Niceforo nei suoi studi: “l’aver *pilu in su coro*, quel «pelo sul cuore» che è un segno della «barbarie» primitiva, ribalta la «razza maledetta» in una comunità di eroi, e la vocazione alla violenza che era nell’identikit niceforiano diventa il segreto del valore e del terrore del nemico”.¹²⁰ Nel 1921 uno dei principali obiettivi del Partito Sardo d’Azione, formato dai veterani della Brigata Sassari, fu proprio quello di convincere l’opinione pubblica a sostenere l’autonomia regionale. In quegli stessi anni si svilupparono i primi gruppi fascisti nei principali centri urbani. Nonostante alcuni esponenti del sardismo come Emilio Lussu cercarono di contrastare l’insorgenza del Partito Nazionale Fascista, la comune vicenda nella Prima Guerra Mondiale e il successivo malcontento spinsero molti ex-combattenti verso un’altra fusione: quella del Partito Sardo d’Azione con il Partito Nazionale Fascista. Il prefetto Asclepia Gandolfo, inviato a Cagliari da Mussolini alla fine del 1922, riuscì nell’impresa.¹²¹ L’esperienza sardofascista durò fino al 1927 e in essa si distinse l’operato di Paolo Pili il quale, eletto dapprima segretario del Partito Nazionale Fascista per la provincia di Cagliari e poi deputato, riuscì ad ottenere da Mussolini un finanziamento di un miliardo per opere pubbliche da realizzare in Sardegna. Successivamente, Pili organizzò una cooperativa per i produttori del grano, ritenendo che la spinta autonomistica dovesse partire dall’economia prima che dalla politica, e si recò negli Stati Uniti dove fece ottenere ai produttori sardi contratti vantaggiosi per la vendita del pecorino romano. Le sue iniziative vennero criticate

¹²⁰ Ibid., 586.

¹²¹ Luciano Marrocu, “Il ventennio fascista (1923-1943), in *ibid.*, 633.

dagli industriali privati che nel 1926 fondarono il Sindacato industriali caseari di Sassari e Pili venne a poco a poco escluso dalla politica. Il sogno di autonomia dei politici che avevano appoggiato la fusione con il Partito Nazionale Fascista crollò a poco a poco: il regime smantellò la classe politica locale e ridusse le già ristrette sfere di autonomia e fu solo alla caduta del regime che la spinta all'autonomia ritrovò linfa vitale, come spiega Mariarosa Cardia:

Nel ventennio fascista la maturazione autonomistica si interruppe, l'autonomismo da fiume in piena si fece rivolo carsico. Nel contempo fu proprio questa politica di accentramento estremo a tenere a coltura il separatismo, che esplose alla caduta del regime, divenendo uno stato d'animo diffuso, mentre nel primo dopoguerra era stato sostanzialmente una formula agitatoria e uno strumento di contrattazione da parte del gruppo dirigente sardista nei confronti dello stato.¹²²

Nella storia di Maria Concezione, protagonista de *La chiesa della solitudine*, è possibile rintracciare un corrispettivo simbolico della vicenda autonomista della Sardegna. Così come l'isola aveva sofferto la privazione delle sue foreste da parte del Regno per la creazione delle ferrovie sull'isola, Maria Concezione è caratterizzata dalla mancanza della mammella sinistra, asportata a causa di un tumore.¹²³ La consapevolezza della malattia rende Maria Concezione un personaggio di resistenza, in cui il pensiero costante della fuggevolezza e fragilità della propria

¹²² Mariarosa Cardia, "La conquista dell'autonomia (1943-49)," in *ibid.*, 719-720.

¹²³ Grazia Deledda, *La chiesa della solitudine*. www.liberliber.it. Come racconta King, Deledda traspose creativamente ne *La chiesa della solitudine* la sua personale vicenda esistenziale. Tre mesi dopo aver ricevuto il Premio Nobel, Deledda fu infatti ricoverata per una mastectomia e la sua salute, dopo una breve ripresa, continuò a decadere irrimediabilmente, *Grazia Deledda: A Legendary Life*, 196-197.

vita si lega a una decisa volontà di autonomia da qualsiasi imposizione esterna: “Lei stessa era diversa, vuota e, le pareva, con un odore di morte nelle vesti; odore che non l’avrebbe lasciata mai più. Eppure si sentiva contenta; di camminare, di respirare, di aver fame, di voler bene a sua madre, alla sua casa, persino al gatto: gioia di vivere”.¹²⁴ Coniugando in sé una serie di aspetti legati sia alla morte (“diversa”, “vuota”, “odore di morte”) che alla vita (“contenta”, “voler bene”, “gioia di vivere”) questo personaggio mette in crisi qualsiasi tipo di opposizione binaria. Maria Concezione vive in una chiesa “adibita ad abitazione”¹²⁵ in cui la croce e il comignolo sono l’uno di fronte all’altro: la compresenza di opposti (la morte simboleggiata dalla croce e la vita dal comignolo) si estende quindi anche a questo spazio.¹²⁶ Dato che la chiesa-abitazione è quella del titolo e Deledda decide di soffermarsi sulla strana coesistenza dei due luoghi fin dal primo capitolo, è necessaria un’ipotesi di interpretazione che permetta di riflettere anche su un possibile ribaltamento operato dal testo di Deledda del concetto di “solitudine” a cui tradizionalmente ci si riferisce riguardo all’isola. La scrittrice descrive questo luogo in questi termini:

il tetto di tegole nere, incrostate di musco e di erbe parassite,
copriva egualmente la chiesetta e l’abitazione; e due segni, due
simboli, vi si guardavano, da uno spigolo all’altro, sopra le due
valli del promontorio: si guardavano come fratelli che, pure
lontani, separati da tutto un mondo, si ricordano con tenerezza, e

¹²⁴ Deledda, *La chiesa della solitudine*, 1.

¹²⁵ Ibid., 4.

¹²⁶ Altro motivo autobiografico: la chiesa della Solitudine, situata ai piedi del monte Ortobene, è la chiesa del quartiere in cui Deledda trascorse la sua infanzia. La scrittrice giace in una tomba proprio in questa chiesa (King, *Grazia Deledda: A Legendary Life*, 4).

sono pur figli della stessa madre: quello in cima alla facciata, sopra
un piccolo arco dal quale pendeva la campana, era una croce;
l'altro, dalla parte dell'orto, e quasi sopra la porticina
dell'abitazione era un comignolo: e ne usciva una bandiera di
fumo, che rallegrò il cuore di Concezione.¹²⁷

La “chiesa della Solitudine” è innanzitutto uno spazio duplice, in cui le categorie di interno ed esterno si rovesciano e si annullano: la chiesa, spazio di solito adibito al pubblico, si mescola all'abitazione, spazio del privato, creando un luogo ibrido in cui il simbolismo religioso (la croce) si confronta con quello del quotidiano (il comignolo), venendone eclissato (la bandiera di fumo che riesce a smuovere l'animo della protagonista). Del resto, l'opinione di Aroldo, il “forestiero” che vorrebbe sposare Concezione, riguardo alla dimora è “uno strano rifugio mezzo sacro e mezzo brigantesco ereditato appunto da avi che la voce pubblica assicurava poco o niente scrupolosi, in fatto di onestà”.¹²⁸ Si profila, quindi, un luogo quasi minaccioso agli occhi di uno “straniero” il cui atteggiamento sembra riecheggiare quello dei politici piemontesi nei confronti di tutta la Sardegna. L'ambiguità della chiesa-abitazione è anche quella che circonda Concezione, definita “una zingara mascherata da monaca”¹²⁹ dal vecchio pseudo-dottore, uno dei tanti personaggi popolari che si avvicinano nella chiesa della Solitudine e che, oltre a riferire a Concezione l'alone di leggendario mistero sui suoi avi, le svela la possibile esistenza di un passaggio segreto sotto la chiesa:

¹²⁷ Deledda, *La chiesa della solitudine*, 4-5.

¹²⁸ Ibid., 9.

¹²⁹ Ibid., 42.

l'hai conosciuto tu tuo nonno? No: e dunque tira via. Tuo padre, sì, non dico, era un galantuomo, lavoratore, religioso, onesto: e anche tua madre è una donna biblica: tu, amica mia, hai preso un po' da tutti i rami, sei come il frutto dell'albero innestato, che tuttavia conserva un certo sapore di selvatico. Sei buona e cattiva nello stesso tempo [...] tornando al discorso del passaggio nascosto, non è detto che partisse proprio dalla chiesetta: troppo i tuoi avi erano superstiziosi per calarsi nel pozzo delle loro nequizie proprio sotto gli occhi della Madonna. Ma la terra, qui intorno, era tutta loro: il bosco scendeva fin qui, e vi pascolavano le capre e i porci. Probabilmente qui [...] sorgeva la loro capanna; o forse la capanna di quei prodi mascazzoni era più in là [...] si raccontavano, allora, storie paurose, a proposito dei tuoi illustri antenati.¹³⁰

Il passato brigantesco degli avi di Concezione è riferito anche da Felice Giordano, vecchio conoscente che, volendo combinare il matrimonio della donna con uno dei suoi due figli e volendo quindi distogliere Aroldo dallo stesso proposito, svela a quest'ultimo i particolari inerenti al bisnonno di Concezione, grazie al quale la donna e sua madre possiedono un buon patrimonio. Lo pseudo dottore e Felice assumono una funzione presente in molti romanzi di Deledda: quella del "narratore folklorico" che riesce ad affascinare l'uditorio con storie strettamente legate al territorio sardo, e soprattutto ai briganti. Concezione è quindi circondata da pettegolezzi riguardo al suo passato che la fanno rientrare nella categoria dell' "esclusa" come le

¹³⁰ Ibid., 44.

altre protagoniste dei romanzi presi in esame: “Concezione discendeva da una progenie di violenti, di passionali, e [...] lei stessa aveva avuto una passione tragica nella sua prima fanciullezza”.¹³¹ Tuttavia, mentre Annicca di *Anime oneste* perde la connotazione di esclusione integrandosi nella famiglia Velèna e Oli di *Cenere* la estremizza suicidandosi, Concezione la utilizza per non sottostare a un matrimonio che non vuole. Piuttosto che essere una vittima della malattia, Concezione la accetta coraggiosamente e decide lucidamente di rifiutare il matrimonio con Aroldo e con tutti i pretendenti che si presentano alla sua porta: “Concezione non aveva studiato, non leggeva che il suo libro da messa, ma era intelligente; e la solitudine e l’atavismo sviluppavano in lei, ogni giorno di più, come nei pastori sulla montagna, un primordiale ma sensato concetto filosofico e quasi stoico della vita”.¹³² L’atteggiamento di Concezione nei confronti di chi vuole tubarla per convincerla a sposarsi è ironico e fiero; le sue frasi sono dirette e dure: “Io rispetto tutti; ma voglio essere lasciata in pace”,¹³³ “Non voglio nessuno, non offendetevi: io sono già vecchia, sono malata; non sposerò nessuno.”¹³⁴

La molteplicità di ruoli della chiesa-abitazione si evince anche dal rapporto fra Concezione e il prete Serafino, fratello dei due rozzi figli di Felice, che ogni domenica celebra messa. Non solo il momento della messa diviene quello durante il quale i vari pretendenti di Concezione si studiano a vicenda, ma dopo la messa l’argomento fondamentale nelle conversazioni fra la donna e il prete è appunto quello del possibile matrimonio di Concezione: “La donna è fatta per sposarsi, per crearsi una famiglia, compiere il proprio ciclo, come lo hanno

¹³¹ Ibid., 10.

¹³² Ibid., 42.

¹³³ Ibid., 15.

¹³⁴ Ibid., 25.

compiuto le nostre madri e le nostre nonne.” “Ma sta zitto”, ella disse, [...] “non devo poi sposarmi per forza, con uno che non amo”.¹³⁵

Concezione diviene quindi figura di resistenza e la sua decisione di non sposarsi e il coraggio di affrontare da sola la sua malattia riconfermano l'importanza dell'autonomia e il rispetto di sè. Concezione rappresenta quindi la spinta autonomistica dell'isola che, dopo essere stata propagandata dai veterani della brigata Sassari, verrà sancita definitivamente nell'articolo 116 della Costituzione italiana, entrata in vigore il 1° gennaio 1948.

COSIMA E LA SARDEGNA COME ENTITÀ DI RIELABORAZIONE CREATIVA

Giacobbe ricostruisce il legame fra Deledda e l'isola sottolineando quanto i sardi, e in particolare gli abitanti della Barbagia, fossero da secoli tormentati da oppressori e avessero per questo sviluppato un atteggiamento di conservazione e diffidenza nei confronti di mire esterne. Se da una parte questo atteggiamento di conservazione fu utile per la preservazione della poesia e del folklore, dall'altra risultò enormemente limitante per le donne, costrette a vivere fra le pareti domestiche e a fungere da vestali “il cui destino indiscutibile era quello di tenere accesa la fiamma delle tradizioni remotissime che erano la maggior forza coesiva del gruppo”.¹³⁶ Mentre agli uomini era concesso imparare l'italiano e studiare per divenire intermediari fra la Sardegna e lo Stato, alle donne era categoricamente vietato; per questo motivo, la scelta di Deledda di continuare a studiare dopo la quarta elementare per diventare una scrittrice e poi il suo trasferimento a Roma destarono molte polemiche e accuse di “tradimento”. Tuttavia, è stata proprio la sua “trasgressione”, ossia il suo rielaborare creativamente i racconti folklorici assorbiti

¹³⁵ Ibid., 29.

¹³⁶ Giacobbe, *Grazia Deledda: Introduzione alla Sardegna*, 20.

da bambina, di cui parla nel romanzo autobiografico pubblicato postumo *Cosima*,¹³⁷ a permettere a Deledda di vedere nella Sardegna il luogo adatto per ambientare “problemi di generale interesse umano” (come dice la motivazione elaborata dall’Accademia Reale di Stoccolma in occasione del Nobel da lei ricevuto nel 1926). Il “primitivismo”, il cosiddetto mero regionalismo, e la sua apparente non-modernità, di cui tanto l’accusavano alcuni critici suoi contemporanei, erano proprio le caratteristiche che rendevano la sua opera universale e, soprattutto, originale, lontana dagli “-ismi” che cercavano di incasellarla.

In *Cosima* l’isola diventa un vero e proprio laboratorio per lo sviluppo della creatività femminile della protagonista, uno spazio che, preservando l’aspetto culturale e folklorico tradizionale, suscita al tempo stesso una spinta alla rielaborazione “trasgressiva” e destabilizzante in quanto proveniente da una donna. Sono proprio le leggende raccontate oralmente alla protagonista a costituire il nucleo della vicenda creativa che dapprima le causerà problemi proprio all’interno della comunità conservatrice (la madre vorrebbe che si sposasse e si dedicatesse alla casa come tutte le ragazze del paese) e successivamente la porterà fuori dalla Sardegna facendola affermare come scrittrice, ma sempre nella riflessione critica sul micro-macro-cosmo dell’isola. La Sardegna di Deledda diviene in *Cosima* luogo rielaborato creativamente in quanto luogo d’origine, assumendo quindi connotazioni mitiche, come rimarcato da Serafino Agus:

Il mito impera, in *Cosima*. L’isola felice è metastorica, al di là del tempo e dello spazio si configura la realtà di Cosima, in un pianeta in cui confluisce tutto l’etnos arcaico della civiltà nuorese,

¹³⁷ Grazia Deledda, “Cosima,” in *Romanzi e novelle*, di Grazia Deledda, a cura di Natalino Sapegno (Milano: Mondadori, 1971), 693-820.

rivisitata in immagini ed enigmi. [...] Processo singolare, questo di Cosima, in cui anche le maglie della tradizione sono ricucite mediante il mito, per il quale ella si identifica in un complesso di valori e di concezioni condivise dalla sua comunità, che si riallaccia alla comunità arcaica, ma dalla quale evade. [...] Il mito è la realtà, l'unica possibile [...] *Cosima* è, dunque, l'approdo verso l'isola felice, l'isola dell'immaginario individuale, l'approdo alla mitica Itaca .¹³⁸

Tuttavia, sebbene concordi con Agus riguardo alla presenza in *Cosima* di una dimensione mitica dell'isola, ritengo anche che l'isola si costruisca nella memoria in tutta la sua concretezza in quanto è possibile rintracciare nel romanzo un messaggio politico, sociale e femminista. Pubblicato postumo nel 1936, anno in cui venne sugellata l'impresa coloniale in Africa assegnando al re d'Italia il titolo di imperatore d'Etiopia, *Cosima* può essere interpretato non solo come un testo che presenta l'ambivalente relazione tra elementi coloniali ed anti-coloniali, ma anche come un testo femminista in cui il rifiuto del dominio coloniale da parte della protagonista va di pari passo con quello della cultura patriarcale.¹³⁹ Questo passaggio si evince dall'esaltazione della protagonista Cosima delle leggende dei banditi, fuorilegge locali che cercavano di resistere al dominio coloniale dello Stato italiano, e dalla sua voglia di evadere dal clima soffocante creato sia dal domino pervasivo dei colonizzatori che dalla cultura patriarcale

¹³⁸ Serafino Agus, *Ipotesi di lettura di Grazia Deledda* (Dolianova: Grafica del Parteolla, 1999), 279.

¹³⁹ Di questo ha parlato Hopkins nel capitolo "Grazia Deledda's *Cosima*: Italian Colonial Culture in Late-Nineteenth-Century Sardinia and Early Twentieth-Century Rome" contenuto nella sua tesi di dottorato *Islands and Oases: Italian Colonial Cultures, Migration, and Utopia in Women's Writing in Italian and English*.

che vietava alle donne qualsiasi forma di operato che non fosse legato alla sfera domestica.¹⁴⁰ La decisione di utilizzare tre tempi verbali diversi (imperfetto, presente, passato remoto) crea nel lettore una sorta di vicinanza temporale, quasi che gli si stesse parlando. Così, mentre l'imperfetto è il tempo della favola, il passato remoto è quello dei tempi arcaici e mitici, il presente è quello dell'immediatezza di chi legge:

La casa *era* semplice, ma comoda [...] E un grande portone fermato anch'esso da ganci e stanghe, tinto di un color marrone scuro, dava sulla strada. Di giorno era quasi socchiuso, e, più che il portoncino della facciata, serviva per il passaggio degli abitanti e degli amici della casa. [...] A questo portone, una mattina di maggio, *si affaccia* una bambina bruna, seria, con gli occhi castanei, limpidi e grandi, le mani e i piedi minuscoli, vestita di un grembiale grigiastro con le tasche, con le calze di grosso cotone grezzo e le scarpe rustiche a lacci, più paesana che borghese, e aspetta, dondolandosi, che passi qualcuno o qualcuno si affacci a una finestra di fronte, per comunicare una notizia importante. [...] – Signora Peppina, abbiamo un bambino nuovo: un Sebastianino. *Risultò* poi che era una femmina: ma la bambina desiderava un fratellino; e se lo era inventato, col nome e tutto.¹⁴¹

¹⁴⁰ Antonella Anedda ha rimarcato che “come il banditismo, anche la posizione della donna sarda resta enigmatica, difficile da definire” in “S.Solitudine”, prefazione a *Come solitudine. Storie e novelle da un'isola*, di Grazia Deledda (Roma: Donzelli, 2006), XVII.

¹⁴¹ Deledda, *Cosima*, 693-697 (enfasi mia).

Nell'incipit del romanzo, alla descrizione molto particolareggiata dell'ambiente interno segue la presentazione della protagonista, caratterizzata da subito dalla sua capacità inventiva.

L'invenzione è quella del sesso maschile e del nome Sebastiano della nuova vita che è invece di sesso femminile. Così come il desiderio di un fratellino porta Cosima a inventarselo, il desiderio di riconnettersi con il nucleo originario della sua identità, inestricabilmente legato alla Sardegna, porta Deledda a ricreare, alla fine della sua vita, la sua realissima isola.

***ISOLATRIA: VIAGGIO NELL'ARCIPELAGO DELLA MADDALENA* DI ANTONELLA ANEDDA**

Se per Deledda fu essenziale il passaggio da Nuoro a Roma per poter realizzare il sogno di poter scrivere proprio sull'isola, ed elaborare narrativamente, come ho cercato di dimostrare, un messaggio politico, sociale e femminista, la poetessa e saggista Antonella Anedda, nata a Roma da una famiglia sardo-corsa, ha compiuto il percorso inverso, da Roma alla Sardegna, per nutrire la sua opera, e soprattutto il suo ultimo libro *Isolatria: Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, di suggestioni vitali legate alla dimensione dell'isola.

Traduttrice e saggista, Anedda è conosciuta soprattutto per le sue raccolte poetiche *Residenze invernali* (1992), *Notti di pace occidentale* (1999), *Il catalogo della gioia* (2003), *Dal balcone del corpo* (2007) e *Salva con nome* (2012). Notevole è nella sua poesia l'attenzione alle immagini e a come possano essere tradotte in linguaggio. In una lunga videointervista rilasciata a Fabrizio Bondi e Giovanna Rizzarelli, Anedda ha parlato di quanto il paesaggio insulare, soprattutto dell'arcipelago della Maddalena, abbia influito sulla sua opera e su quanto i suoni

sardi del lugudorese, “lingua molto asciutta, molto scabra, che si lega al paesaggio,”¹⁴² si adeguino molto bene al ritmo delle tessitrici di tappeti sarde o quello dei pastori che spingono il gregge. Nella produzione poetica di Anedda l’attenzione alle immagini va di pari passo con una progressiva disintegrazione del soggetto, come intuito dalla studiosa Caterina Verbaro.¹⁴³ L’io poetico sussiste solo in quanto soggetto di percezione relazionato allo spazio circostante, ed è un soggetto che, decostruendosi, lascia il posto ad altre voci. Nel descrivere questo processo, Guido Mazzoni ha parlato di una poesia capace di “trascendere la prima persona osservandola dall’esterno, mostrando la frammentazione dell’io, dando una consistenza allegorica e teatrale all’arcipelago di forze di cui siamo composti, e proponendo un’immagine del soggetto adeguata ai nostri tempi.”¹⁴⁴ La poesia di Anedda, quindi, assume una connotazione “arcipelagica” non solo perché riflette sull’ “arcipelago di forze di cui siamo composti”, come afferma Mazzoni, ma anche perché consiste essa stessa, come prodotto poetico, di termini indicanti frammenti di un tutto. Si osservi, ad esempio, la poesia II della sezione “Spazio dell’invecchiare” contenuta in *Salva con nome*, tutta costruita intorno alle suggestioni di termini indicanti parti di un tutto:

“Ancora ti svegli con un brandello di futuro (forse, forse / dice la trave nella luce mattutina). / Ancora pensi a una scaglia di amore (forse, forse / dice vangando per la stanza la luce mattutina). / Ancora hai la forza di pensare che il silenzio ti cura / e la solitudine splende / con gli avanzi del cibo su cui si posa il cielo.”¹⁴⁵ Lo “spazio dell’invecchiare” è appunto quello che si nutre di pezzetti di tempo e di sentimenti che sono costantemente messi in discussione (con quel “forse”

¹⁴² Fabrizio Bondi e Giovanna Rizzarelli, “Videointervista ad Antonella Anedda,” *Arabeschi*, no. 5 (gennaio-giugno 2015): 10.

¹⁴³ Caterina Verbaro, “L’arte dello spazio di Antonella Anedda,” *ibid.*, 23-35.

¹⁴⁴ Guido Mazzoni, citato in *ibid.*, 24.

¹⁴⁵ Antonella Anedda, “Spazio dell’invecchiare,” in *Salva con nome* (Milano: Mondadori, 2012), 40.

parentetico), a causa della poliedricità della propria esperienza personale e della contraddittorietà della propria identità. L'attenzione al dettaglio e al frammento è al suo apice nel saggio di Anedda *La vita dei dettagli* (2009) un'originalissima meditazione sul senso dell'arte, basata sull'enigma di come i dettagli agiscano sulla sua fruizione: il saggio è composto quindi anche di sezioni di collages, pezzi di fotografie, schegge di oggetti, ritagli di giornale.

La frammentazione è presente anche nel saggio *Isolatria: Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, in cui l'autrice, cimentandosi con la saggistica, ricostruisce mentalmente una sorta di diario di viaggio compiuto nell'arcipelago della Maddalena, terra legata al suo passato, e costantemente presente nella sua vita. Il saggio, oltre a una descrizione accurata del paesaggio delle varie isole dell'arcipelago, visitate in base allo spirare del vento ("ogni giorno tracerò una linea sulla mappa da qui al luogo che, a seconda del vento, comincerò ad esplorare"¹⁴⁶) contiene accenni alle tematiche di genere ed ecologiche, presenti anche in Deledda, e si interroga su questioni esistenziali riguardo all'arte, il linguaggio, la nostalgia, la vita e la morte, mettendo in discussione l'idea stessa di identità: "Chi osserva dimentica se stesso. Il viaggio ci dimostra che quello che chiamiamo io non esiste, quello di ora è diverso da quello di poco fa e non è detto che sia migliore".¹⁴⁷

Riguardo alla poliedricità dell'esperienza e della plurivocità dell'identità in *Isolatria* è presente la messa in discussione della propria identità di genere nel momento in cui la narratrice racconta di come la sensazione di libertà provata in Sardegna fosse legata, oltre che all'atmosfera estiva e più permissiva nell'isola, anche alla noncuranza rispetto a un'identificazione a un'identità di genere fissa:

¹⁴⁶ Anedda, *Isolatria: Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (Bari: Laterza, 2013), 33.

¹⁴⁷ Ibid., 67.

Per anni il distacco dalla Sardegna, dove peraltro non sono nata, è stato traumatico. Tornare a Roma significava: prigionia in casa e a scuola. E poi: vestiti femminili e le regole militari dei miei nonni paterni. In Sardegna invece trionfava una vita più anarchica e libera. Al mare, ma soprattutto nella casa di campagna, potevo girare in pantaloni e maglietta e con una mia amica di allora ci lanciavamo in bicicletta giù da una discesa all'uscita del paese tra il cimitero e il Nuraghe, che è la gloria del luogo. [...] «Siete maschi o femmine?» chiedevano le donne del paese, e noi rispondevamo: «Ancora non lo sappiamo».¹⁴⁸

Paragonando questa esperienza con quella di Deledda sull'isola si evince quanto le imposizioni e restrizioni della cultura patriarcale siano avvertite come soffocanti da entrambe le scrittrici, divenendo tematica essenziale dei propri scritti. Anche l'attenzione all'ambiente e all'ecologia, tematica ricorrente in Deledda, diviene in Anedda denuncia nei confronti delle speculazioni edilizie e della violenza sul territorio:

il paesaggio gallurese [...] è davvero bello, verde, orizzontale, quasi volesse riposarsi prima di scattare nelle falesie di Bonifacio nella Corsica poco distante. Peccato che Arcazena, come Olbia, sia un paese dall'architettura casuale, come se tutto fosse stato messo insieme in fretta per obbedire all'affare (non per i sardi) della Costa Smeralda. Oltrepassiamo il bivio con su scritto «Costa

¹⁴⁸ Ibid., 9.

Smeralda». Sono anni che non ci andiamo. È un luogo posticcio,
non è Sardegna, mette tristezza. Sembra non ci si sia stata una via
di mezzo fra la bruttezza e la falsa opulenza.¹⁴⁹

Anedda critica in questo passaggio lo stravolgimento del territorio gallurese, caratterizzato dalla presenza di piccole spiagge e insenature e molto vicino all'arcipelago della Maddalena, che nel 1962 venne trasformato in Consorzio Costa Smeralda dal principe Aga Khan, divenendo meta turistica del jet-set internazionale. Altro motivo di amarezza è per la scrittrice il rimpianto di alcuni sardi della base militare NATO sull'isola di Santo Stefano, concessa dal Primo Ministro Andreotti agli Stati Uniti nel 1972 e smantellata nel 2008: "Gli americani sono andati via. Ho firmato perché la base Nato, di stanza nella piccola isola di Santo Stefano, fosse smantellata. Molti però la rimpiangono perché portava soldi, nonostante lo scandalo del sottomarino naufragato che secondo un'indagine francese conteneva scorie radioattive".¹⁵⁰

Nell'arcipelago della Maddalena ogni isola, paragonata a animali o fiori di piccole dimensioni, è "senza storia e senza memoria", contrariamente alla Sardegna a cui appartiene:

Su una delle pareti del bar [...] c'è una mappa con le isole minori
che formano l'arcipelago. Per la prima volta noto le loro forme.
Santo Stefano è un geco sollevato sulle zampe posteriori, una
piccola iguana, Barretti e Barrettini due mosche di pietra, Spargi
un ragno e le tre isole più lontane, Santa Maria, Razzoli e Budelli,
una stella marina con tre punte sfrangiate che potrebbero anche

¹⁴⁹ Ibid., 10-11.

¹⁵⁰ Ibidem.

ricordare un anemone. Un arcipelago d'insetti senza storia e memoria, privo di tutto, anche di un dialetto che non ha nulla in comune con le belle lingue dell'isola: logudorese, baronesu, campidanese. Qui la lingua è fatta per gridare nella bufera, niente canto, niente musica. Parole al vento.¹⁵¹

Il senso di perdita e la dissoluzione del soggetto, tamponati dall'attenzione al dettaglio di cui si è parlato pocanzi, vengono legati, nella riflessione sull'arcipelago della Maddalena, soprattutto alla perdita del linguaggio, all'assenza del dicibile. Il silenzio dell'isola è quello in cui si immerge il corpo a contatto con l'acqua, fondendosi quindi con l'ambiente circostante. La soggettività diviene pura corporeità percettiva, tramite o ponte verso l'esterno in senso anch'esso arcipelagico: "Nel mare, agli occhi calmi dei pesci forse appaiamo quello che siamo: informi, decomposti, dalla luce filtrata dove non penetra il sole. Là, nella solitudine, non ci sono barriere tra la nostra pelle e l'acqua. Questo basta a potenziare il desiderio di stanchezza e il premio del sonno dopo la nuotata [...] Non avere un io se non per registrare quello che si vede al risveglio".¹⁵²

Dal testo si evince la profonda complessità dei sentimenti dell'autrice nei riguardi dell'arcipelago. La precarietà che riguarda l'isola ("circondata da un elemento instabile, il mare, l'isola coincide con le forze opposte del rifugio e della minaccia"¹⁵³) è anche quella del linguaggio e dello scrivere: "Crediamo di conoscere un posto solo perché lo abbiamo percorso e

¹⁵¹ Ibid., 15.

¹⁵² Ibid., 26.

¹⁵³ Ibid., 3.

visto per anni. Scrivere prova che è un'illusione. Quella sedimentazione di sguardi ci ha appannato gli occhi. Interrogati balbettiamo, non sappiamo niente, non ricordiamo".¹⁵⁴ E ancora:

La lingua non mia, almeno all'inizio, mi culla. Essere stranieri rende il nostro linguaggio precario. Vivere in un paese non nostro costringe alla povertà ma evita le frasi scontate. Contempla l'allerta quasi continua del corpo e della mente. Parlare un'altra lingua ci spella vivi e ci scaccia proprio nell'angolo in cui pensavamo non saremmo più tornati e dove – conosciamo il terreno – ci sono sabbie mobili, smottamento, fango e la nostra voce che muore. Esistono punti della nostra vita in cui affondiamo per metà inghiottiti e agiti le braccia e le gambe per risalire, ma quando finalmente risaliamo con quel pugno di parole cominciamo a sopravvivere, sopravviviamo.¹⁵⁵

Alla precarietà dell'isola, dello scrivere e del linguaggio si unisce anche quella riguardo alla vita. I ricordi dei tramonti trascorsi in spiaggia nel passato si legano alla riflessione su come la morte abbia irrotto nella rete di amicizie dell'autrice e la facciano per questo riflettere sulla possibilità di una traccia di pensiero:

Decido di spostarmi a Tegge. Qui, ogni anno, al tramonto, prima della fine delle vacanze e della partenza ci incontravamo con gli amici per un brindisi tra le rocce con vino, pane carasau e frittate.

¹⁵⁴ Ibid., 32.

¹⁵⁵ Ibid., 49.

Il rito si è interrotto quando, a poco a poco, la morte ha cominciato a sfoltire il gruppo, senza alcun riguardo ad età, condizioni, sesso. Ora ci torno da sola e come sempre mi succede per i posti dove sono stata con persone amate mi chiedo se quegli spazi conservino una traccia, per noi invisibile, degli incontri passati e se un domani, come per i fossili, troveranno, anziché una stella marina, un pensiero pietrificato.¹⁵⁶

Il viaggio nell'arcipelago diviene quindi un modo per fare i conti con se stessa e la propria esistenza, la scoperta di quanto il luogo vagheggiato da piccola perché legato alle vacanze estive ("allora sembrava chiaro da che parte fosse il paradiso: nell'isola, d'estate"¹⁵⁷) si tramuti in luogo di conflitto, agognato quando è lontano ma temuto quando ci si è in contatto: "«Ormai voglio che queste isole si stacchino anche da me che ho provato a descriverle». Trascrivo questo appunto solo perché testimonia il mio amore-odio. Questo luogo mi stupisce ogni volta per la sua bellezza, ma m'inquieta perché questa bellezza è tanto forte che non rimanda a nulla se non a se stessa".¹⁵⁸ La contraddizione, irrisolvibile, può essere placata temporaneamente solo dal viaggio di ritorno, dall'allontanamento dall'arcipelago: "Voglio nascondermi all'interno dell'Europa, dimenticare l'acqua del mare per l'acqua dolce dei fiumi e dei torrenti, ripararmi sotto gli alberi, mettere terra tra me e l'arcipelago.

Domani sul traghetto per Civitavecchia ricomincerò a essere sul Continente".¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ibid., 39-40.

¹⁵⁷ Ibid., 49.

¹⁵⁸ Ibid., 76.

¹⁵⁹ Ibid., 133.

Così come per Deledda il sentimento conflittuale e destabilizzante nei confronti dell'isola è la chiave per comprendere la vitalità della sua narrazione, l' "isolatria" di Anedda, lungi dall'essere un'entità fissa e immutabile come nelle sue illusioni di bambina, si tramuta in sbocco narrativo vitale per una più ampia riflessione esistenziale.

Anedda ha definito la scrittura di Deledda "diversa, distante, destinata al futuro".¹⁶⁰ Questo capitolo ha confermato la definizione di Anedda in due modi: innanzitutto ha illustrato come l'opera di Grazia Deledda, a lungo tacciata di provincialismo e scarso impegno politico proprio per il suo non conformarsi alla letteratura ufficiale, contenga invece forti aspetti di denuncia della politica coloniale e antiecologica perpetrata dallo Stato italiano nei confronti della Sardegna; in secondo luogo ha messo in luce come la scrittura di Deledda, messa a confronto con il cinema di Eleonora Duse e la saggistica di Antonella Anedda, sveli un'enorme potenzialità vitale che indubbiamente concederà in futuro altri sorprendenti sviluppi.

¹⁶⁰ Anedda, "S.Solitudine", prefazione a *Come solitudine*, XIV.

CAPITOLO 2

La Ventotene arcipelagica di Fabrizia Ramondino

Il “pensiero arcipelagico” permette di riformulare le categorie concettuali di spazio e tempo immaginando il mondo non più dicotomicamente diviso in isole e continenti ma come un insieme di arcipelaghi in cui i movimenti e le interconnessioni fra le isole divengono essenziali per nuove riflessioni etico-politiche fondate sulla mobilità e molteplicità. Inoltre, il “pensiero arcipelagico” valorizza la dimensione metamorfica dell’isola, superando categorie riduttive come quella di mimesi e mera imitazione.¹⁶¹ Mentre nel primo capitolo di questa tesi si è applicato il “pensiero arcipelagico” per individuare nell’opera di Deledda le tracce della politica coloniale e antiecológica dello Stato italiano nei confronti della Sardegna e per costruire un dialogo fra i romanzi della scrittrice premio Nobel e altri media e testi (il cinema di Eleonora Duse, la saggistica poetica di Antonella Anedda), questo secondo capitolo, dedicato all’isola di Ventotene narrata nel “romanzo” (o piuttosto saggio in forma di narrazione) *L’isola riflessa* di Fabrizia Ramondino, intende mettere in luce il dialogo instaurato dalla scrittrice napoletana fra l’isola e la dimensione europea, evidenziando l’importanza dell’ambivalenza e della conflittualità nella costruzione dell’identità sia individuale che europea.

Nel corso di questo capitolo ci si soffermerà dapprima sul rapporto fra Ramondino e l’isola e successivamente si esploreranno le implicazioni della presenza del concetto di

¹⁶¹ Il concetto di “spacial turn” per quanto riguarda lo studio delle isole è così definito da Jonathan Pugh: “The ‘spacial turn sweeping through many academic debates accentuates spatial interconnections and movements rather than static territorial form [...]. It seeks to destabilize the idea of space as the mere backdrop for political or ethical ideals [...]. The spacial turn is, perhaps above all, an attack upon grand narratives of modernity, colonialism, and development. In particular, it is an attack upon their associated binaries and the varied forms of oppression these can produce” in “Island Movements: Thinking with the Archipelago,” *Island Studies Journal* 8, no. 1 (2013):12. Il concetto di “metamorphosis” è così definito: “Rather than draw our attention to such reductive categories as imitation and mimicry, the archipelago can open up our thinking so that we pay more attention to how island movements adapt, transfigure and transform inheritances [...]. This way of thinking with the archipelago foregrounds what I feel is the trope of *metamorphosis*” (Ibid., 14).

“riflessività” nel titolo e nel corpo del testo, cogliendo quanto si può ricondurre a quella che molti sociologi hanno chiamato “modernità riflessiva”. In seguito, si costruirà un percorso arcipelagico che in primo luogo metterà a confronto il testo di Ramondino con *Il Manifesto di Ventotene* di Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi, focalizzandosi sull’elemento utopico di entrambi i testi; in secondo luogo discuterà la critica all’omologazione presente ne *L’isola riflessa* e le implicazioni a livello politico e filosofico anche alla luce de *L’Arcipelago* di Massimo Cacciari; infine, il capitolo si concluderà trattando problematiche di genere ed ecologiche presenti nel testo.

Nel testo di Ramondino l’isola di Ventotene diviene spazio stratificato e complesso perché sede di tutta una serie di riferimenti storici e culturali che l’io narrante intreccia ad alcuni eventi della propria esperienza individuale in una sorta di caleidoscopico diario dalla narrativa non lineare. La storia si dipana attraverso il flusso dei pensieri e dei ricordi della protagonista, una donna napoletana di mezz’età che da tempo soffre di depressione, rifugiandosi nell’alcol, e che cerca e trova nell’isola non solo una possibilità di emergere dalla sua cronica malinconia e prostrazione, ma anche la dimensione adatta per osservare acutamente la realtà e rifletterci sopra, lamentarne la pochezza ed individuare uno spazio alternativo di speranza, un tempo utopico e frutto dell’accettazione dell’ambivalenza e della conflittualità.

Come Ramondino viene man mano e a sprazzi chiarendo o evocando, Ventotene, antica isola vulcanica appartenente all’arcipelago pontino oggi in provincia di Latina, adiacente alla costa tirrenica nella zona tra Lazio e Campania, ha dovuto misurarsi con l’ambivalenza fin dall’epoca romana, quando, conosciuta con il nome greco di Pandaria o Pandoteira (“dispensatrice di ogni bene”), divenne, da residenza estiva di Augusto, luogo d’esilio di sua figlia Giulia e, successivamente, di molte donne appartenenti alla dinastia giulio-claudia e

flavia.¹⁶² Il carcere, rimasto attivo fino al 1965, vide rinchiusi fra le sue mura molti oppositori politici e antifascisti, tra i quali Altiero Spinelli (1907-1986) ed Ernesto Rossi (1897-1967) che nel loro *Manifesto di Ventotene*, scritto nel 1941, auspicarono, dopo la sconfitta del nazifascismo, la nascita degli Stati Uniti d'Europa; Eugenio Colorni (1909-1944), filosofo e promotore anch'egli del federalismo europeo; Sandro Pertini (1896-1990), partigiano e Presidente della Repubblica Italiana dal 1978 al 1985; Camilla Ravera (1889-1988), comunista storica e prima donna eletta senatrice a vita nel 1982; Umberto Terracini (1895-1983), presidente dell'Assemblea costituente nel 1947-1948.

L'idea rivoluzionaria del testo di Rossi e Spinelli era basata sull'abolizione degli Stati-nazione e si sarebbe dovuta concretizzare con la nascita di un'Europa libera e unita in senso federale. Considerato uno dei testi fondamentali dell'Unione Europea, il *Manifesto di Ventotene* si è però rivelato di difficile realizzazione, come dimostra la crisi tutt'ora in corso in Europa. *L'isola riflessa* di Ramondino, oltre ad omaggiare la vicenda di Rossi e Spinelli ed i loro ideali, si apre ad una meditazione più ampia, insistendo sul valore dell'elemento mediterraneo dell'isola ed evidenziando quanto l'accoglimento dell'ambivalenza e della contraddizione sia essenziale per il futuro dell'Europa stessa. Inoltre, se messo a confronto con la meditazione filosofica de *L'Arcipelago*, il testo di Ramondino, come vedremo, evidentemente si interroga su questioni tuttora irrisolte ma fondamentali riguardo all'identità europea.

¹⁶² Dopo aver accolto, in epoca medioevale, una comunità religiosa di cistercensi ed essere stata affidata alla famiglia Farnese in epoca rinascimentale, Ventotene diventò in epoca borbonica sia sede di ventotto famiglie di Torre del Greco che, colpite dalle eruzioni del Vesuvio, vennero spinte a colonizzare l'isola in base ai dettami della famiglia reale, sia luogo di detenzione di prigionieri rinchiusi nel carcere sull'isolotto di Santo Stefano, costruito dagli stessi Borbone. Per informazioni sulla storia dell'isola si veda Filomena Gargiulo, *I Ventotenesi* (Genova-Ventotene: Ultima spiaggia, 2012) e Pino Pepe, *Ventotene e Santo Stefano* (Genova-Ventotene: Ultima Spiaggia, 2013).

Questo capitolo quindi, basandosi oltre che sul pensiero arcipelagico e la riflessione di Cacciari anche sull'apporto teorico di Zygmunt Bauman, Ernst Bloch, Laura Bovone, Francesca Saffioti e della teoria e critica femminista ed ecofemminista, ribalterà l'idea di isola come spazio statico di singolarità, isolamento, dipendenza e perifericità, mostrandone invece la potenzialità concettuale dinamica e molteplice a livello europeo.

FABRIZIA RAMONDINO E L'ISOLA

È solo da pochi anni che la critica letteraria italiana, soprattutto grazie all'opera di studiose femministe come Beatrice Alfonzetti e Adalgisa Giorgio, sta riscoprendo la scrittrice Fabrizia Ramondino (1936-2008).¹⁶³ Nata a Napoli ma vissuta in posti diversi fra cui l'isola di Maiorca, Francia e Germania, Ramondino coniugò l'attività di scrittrice a quella di attivista, sostenendo e prendendo parte a iniziative a favore delle fasce socialmente più deboli di Napoli.

La mobilità, il continuo spostarsi da una dimora all'altra o da un paese all'altro, la molteplicità di esperienze professionali come insegnante, giornalista, scrittrice, e la consapevolezza politica maturata durante le riunioni del "Centro di coordinamento campano" diedero a Ramondino la lucidità di vagliare criticamente le posizioni dei gruppi e dei movimenti creatisi alla fine del Sessantotto, riconoscendone a volte le forzature e spesso ammirandone la capacità di privilegiare la salute e i bisogni degli individui nonostante la dimensione di massa: "È

¹⁶³ Beatrice Alfonzetti ha dedicato alla scrittrice napoletana, e in particolare al suo *L'isola riflessa*, il saggio "Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio," in *Il turbamento e la scrittura*, a cura di Giulio Ferroni (Roma: Donzelli, 2010), 119-138. Nell'introduzione alla raccolta di saggi dedicati a Ramondino da lei curata «*Non sto quindi a Napoli sicura di casa*». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino* (Perugia: Morlacchi, 2013), Adalgisa Giorgio scrive che a una fitta ricerca da parte di studiosi del mondo accademico anglo-americano corrispondono pochi lavori da parte di studiosi in Italia. Da menzionare il saggio di Jonathan Usher "Fabrizia Ramondino: The Muse of Memory," in *The New Italian Novel*, a cura di Zygmunt Barański e Lino Pertile (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993), 166-183; la monografia di Franco Sepe *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio* (Napoli: Liguori, 2010); il volume *Io, Fabrizia Ramondino. Non immaginavo di star di casa sopra un teatro. Con CD Audio*, a cura di Sergio Lambiase e Michele Del Grosso (Napoli: Edizioni Instabili, 2012).

una consapevolezza che ho appreso a posteriori. Che tutti i movimenti di massa, non solo il '68, ma anche la rivolta dei contadini in Germania, quella di Cromwell, di Masaniello, la rivoluzione russa, i consigli operai a Monaco di Baviera nel 1919, sono fatti in realtà di individui anche se di norma si pone l'accento soprattutto sulla massa" affermò la scrittrice in una lunga intervista rilasciata a Sergio Lambiase.¹⁶⁴ Le caratteristiche del pensiero arcipelagico di Ramondino si intuiscono proprio nella sua continua attenzione nei confronti dell'individuo come parte di una imprescindibile rete di rapporti e relazioni:

Il centro dell'esperienza è da un lato la relazione con se stessi, e dall'altro la relazione con gli altri. Non ho nessuna visione idilliaca della natura, come Leopardi, penso che la natura è maligna. Soltanto da un patto tra uomini (che non è il patto sociale di Rousseau), un patto in cui si riconosce consapevolmente la comune dolorosa condizione umana, può sorgere un patto di solidarietà. Ogni tragedia, da quelle private a quelle pubbliche, come possono essere le guerre, deriva dai rapporti umani.¹⁶⁵

Oltre ad essere intrisa di intertestualità derivante da una profonda conoscenza delle tradizioni letterarie più disparate, l'opera di Ramondino è originale perché viene spesso condotta da una posizione di *outsider* così come quella di Anna Maria Ortese, scrittrice da lei profondamente ammirata: lo sguardo nei confronti della propria città d'origine, Napoli, viene assimilato a quello di un soggetto forestiero. Ramondino, più che scrittrice "napoletana" si

¹⁶⁴ Fabrizia Ramondino, "Il mio Sessantotto," in *Io, Fabrizia Ramondino non immaginavo di star di casa sopra a un teatro*, a cura di Sergio Lambiase e Michele Del Grosso (Napoli: Edizioni Instabili, 2012), 19.

¹⁶⁵ Ramondino, "L'uomo? Un apprendista stregone," intervista a cura di Lucia Mastrodomenico. In *ibid.*, 79.

sentiva scrittrice italiana e uno dei suoi obiettivi era appunto quello di creare una nuova soggettività, ibrida e nomade, grazie a un nuovo tipo di scrittura. Come evidenzia Giorgio:

Ramondino emerge allora come una scrittrice nella cui opera confluiscono e si intersecano in modo complesso diversi livelli e dimensioni identitarie – regionale, nazionale, internazionale e transnazionale – e che perciò problematizza le concezioni consuete dell'identità e dell'appartenenza, dello star di casa e del viaggiare, presentando una metanarrativa della difficoltà di creare, attraverso la scrittura, una nuova soggettività.¹⁶⁶

Ramondino si interroga in tutta la sua opera (e quindi anche in *L'isola riflessa*), “su tematiche postmoderne come le identità sradicate e in movimento, su come conciliare il preservamento delle radici con le pressioni culturali ed economiche della società globale, su come “sostenere” l'identità in un mondo sempre più mobile, fluido e precario, ma anche come non lasciarsi intrappolare nei localismi e particolarismi e trascenderli”.¹⁶⁷

Lo spazio dell'isola suscitò nella scrittrice una fascinazione così profonda da dedicargli, oltre a *L'isola riflessa* (1998), anche *L'isola dei bambini* (1998), libro che racconta le sue esperienze pedagogiche con i bambini dei vicoli di Napoli negli anni sessanta, e *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001), romanzo che ripercorre le vicende dell'infanzia della scrittrice,

¹⁶⁶ Adalgisa Giorgio, “Napoli e le scrittrici ‘napoletane’ in Inghilterra. Alcune riflessioni teorico metodologiche, a partire da Fabrizia Ramondino,” in *Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali* (Roma: ADI Editore Associazione degli Italianisti, 2014), 6.

¹⁶⁷ Ibidem.

trascorsa nell'isola di Maiorca.¹⁶⁸ Così come ne *L'isola riflessa*, in *Guerra d'infanzia e di Spagna* l'isola diviene spazio privilegiato per l'intersecarsi della vicenda personale della protagonista con quella storica della guerra civile spagnola. L'isola, lungi dal rappresentare meramente un luogo semplicemente esotico o realistico, racchiude la complessità dell'intreccio fra riflessione personale e stratificazione storica, indirizzando la scrittura verso il connubio di scandaglio psicologico-esistenziale con quello di respiro più ampio e universale.¹⁶⁹ Per Alfonzetti *L'isola riflessa* è il testo in cui convergono le diverse sfaccettature della scrittura di Ramondino, tutte accomunate dalla memoria, il tema costante nelle opere della scrittrice: “Nell'arco esatto di un ventennio [...] la mescolanza fra memoria individuale, memoria ancestrale e memoria politica dà voce, in maniera parallela, al disagio dell'io e a quello del mondo”.¹⁷⁰ Ma oltre al dialogo intratestuale individuato da Alfonzetti, *L'isola riflessa* è un testo denso di riferimenti ai maggiori esponenti della cultura europea o alle loro opere e, analizzato alla luce del rapporto con i due testi fondamentali per la storia europea, *Il Manifesto di Ventotene*

¹⁶⁸ Scrive Alfonzetti: “L'isola non è soltanto un tema ricorrente della sua scrittura, bensì uno dei suoi miti più radicati, le cui valenze evocative sono attinte dalla cultura classica (le isole delle sirene, *Odissea*, XII) ai romanzi d'avventura (da *Robinson Crusoe* a quelli di Verne e Salgari), al proprio vissuto (la prima infanzia a Maiorca con le storie dei pirati, la seconda nei pressi di Napoli con l'isola di fronte, Capri).” In “Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio”, 124.

¹⁶⁹ Scrive Sepe riferendosi a *Guerra d'infanzia e di Spagna* di Ramondino e a *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, scrittrice molto amata da Ramondino: “Certo la presenza dell'isola [...], intesa da un lato come luogo situato in una geografia immaginaria, dall'altro [...] come dato reale tramite il quale far interagire le proprie origini biografiche con avvenimenti storico-politici ben precisi da intrecciare, quando è il caso, ai fatti narrati [...] contribuisce a sottrarre le opere in questione ad ogni qualsivoglia equivoca collocazione nell'ambito di una letteratura di stampo paesaggistico-esotico o, per converso, improntata a un qualche *effimero* concetto di realismo. Ciò che invece contraddistingue, e accomuna, questi due romanzi è il fine scandaglio psicologico e la grazia inconsapevole emanata dai due giovani protagonisti. E insieme la proposta di una scrittura intesa, in senso esplorativo, come *viaggio* [...] nel senso dell'allontanamento e distacco dai luoghi abituali, che metaforicamente si traduce in un allargamento di orizzonti e un ripensamento – attraverso la ricerca creativa di nuove energie da far lievitare dalla lingua e dall'immaginario poetico – dei segni acquisti delle cose” in *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, 27-28.

¹⁷⁰ Alfonzetti, “Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio”, 122.

e *L'Arcipelago*, dimostra la sua vitalità per la discussione, oggi più che mai attuale, riguardo al futuro dell'Europa.

L'ISOLA RIFLESSA E LA MODERNITÀ RIFLESSIVA

Fin dal titolo, il testo *L'isola riflessa* invita a soffermarsi sulla molteplice connotazione del termine “riflessa”, indicante sia la rivelazione di un'immagine dovuta a un flusso di energia su una superficie riflettente, sia il frutto di un ragionamento, di una rielaborazione di fonti. L'isola in questione diviene quindi spazio in cui l'immediatezza del dato esperienziale reale (il rapporto personale della narratrice con l'ambiente circostante) si mescola con quello della mente (l'intreccio fra le vicende storiche accadute nell'isola e l'autoanalisi legata alla terapia e all'alterazione psicologica dovuta alla sindrome depressiva di cui ci parla la narratrice, e al tentativo di dimenticare attraverso l'uso di alcolici). Inoltre, “riflessa” riconduce alla recente riflessione sociologica sulla “modernità riflessa” di Jürgen Habermas, Anthony Giddens e Zygmunt Bauman, sintetizzata efficacemente da Laura Bovone nel suo articolo “Globalizzazione e frammentazione: i paradossi della cultura postmoderna”. Se da un lato la globalizzazione ha ridimensionato le categorie di tempo e spazio, ampliando le possibilità dell'individuo di ricreare la propria identità, ormai non più necessariamente legata allo Stato-nazione, dall'altro la possibilità di confrontarsi con una molteplicità di scelte rende la costruzione dell'identità piuttosto complessa.¹⁷¹ La riflessività, ovvero la capacità del soggetto di osservarsi dall'esterno e

¹⁷¹ Scrive Bovone: “La cultura globale crea le nuove forme del tempo e dello spazio, nuovi modi di dare significato alle cose, nuove disponibilità di significato per l'individuo. Nel nuovo spazio culturale sembrano perdersi i punti di riferimento del passato, lo Stato-nazione non è più riconosciuto come livello aggregante e centro di riferimento, l'identità personale è dilaniata dall'eccesso di scelte almeno immaginabili: pluralismo dei valori e pluralizzazione delle scelte riflettono le spinte centrifughe, a livello sociale e a livello individuale, del processo di globalizzazione” in “Globalizzazione e frammentazione: i paradossi della cultura postmoderna,” *Studi di sociologia* 33, no.1 (gennaio-marzo 1995): 17-18.

diventare oggetto del proprio conoscere per poter giustificare le motivazioni del proprio operato a sé e agli altri, subisce con la globalizzazione un mutamento notevole: la molteplicità del sapere e la velocità della sua circolazione producono incertezza sulla validità del sapere stesso. Il soggetto, quindi, produce e usufruisce di un sapere che può essere rapidamente contraddetto. Lo sbocco positivo di questa condizione è la consapevolezza della provvisorietà di un sapere non assoluto.¹⁷²

La riflessività, radicata nella razionalità moderna, si espande in concomitanza con la percezione del rischio e dell'ambivalenza che caratterizza la società contemporanea. È allora solo nel miglioramento della capacità riflessiva che sembra trovare uno sbocco positivo la disponibilità della cultura postmoderna; perché si tratti di uno sbocco effettivamente percepito come positivo, però, la riflessività si deve vivere come esplicita rinuncia ad uscire dall'incertezza, deve cioè accettare l'ambivalenza come costante antropologica piuttosto che come fattezze problematica dell'età contemporanea o momentanea zona d'ombra da illuminare. La riflessività postmoderna diventa allora uno sguardo globale, un

¹⁷² Emanuela Mora descrive la condizione di riflessività in questi termini: "In ciò mi sembra consistere la condizione di riflessività che caratterizza strutturalmente la tarda modernità. In questo modo di utilizzare il sapere è infatti riconoscibile l'implicita convinzione del soggetto conoscente che il suo sapere non è per lui completamente disponibile, in quanto è già limitato e pre-condizionato dallo stesso modo in cui viene appreso. Tale convinzione agisce forse più a livello esistenziale globale che non a livello cognitivo. Essa è la condizione grazie a cui può svilupparsi anche la consapevolezza del carattere provvisorio e strutturalmente rivedibile del sapere scientifico, così come del sapere di senso comune su cui si fonda l'agire sociale. In base ad essa, quindi, la società emerge dalle interazioni sociali come il prodotto di azioni e comunicazioni i cui soggetti sono sempre pronti a distanziarsi da se stessi e a mettere in atto tutto il potenziale critico di cui dispongono, solo per imporre nei fatti una rappresentazione della realtà che appaia più convincente" in *Comunicazione e riflessività: Simmel, Habermas, Goffman* (Milano: Vita e Pensiero, 2014).

ampio fascio di luce che ogni giorno che passa più evidentemente
si sa senza confini e senza fine; è coscienza della nostra infinita
ignoranza e della impossibilità di colmarla.¹⁷³

La lucida analisi testimoniale della narratrice de *L'isola riflessa* sull'isola di Ventotene si dimostra, come vedremo, vitale e adeguata alla sensibilità postmoderna dell'età contemporanea proprio per la sua accettazione dell'ambivalenza e duplicità, non solo riguardo alla propria esistenza, ma anche al mondo esterno. Il lettore è destabilizzato dalla continua alternanza di realismo descrittivo e ossessiva rimuginazione mentale con la quale la narratrice interviene sugli enunciati appena presentati commentandoli, mettendoli in discussione, accennando a se stessa e alla sua esperienza di scrittrice. Vari generi letterari, tra i quali l'autobiografia, il diario di viaggio, la narrativa d'inchiesta, la poesia, fanno capolino nel corso dell'opera, dimostrando l'ampio bagaglio culturale di Ramondino e il desiderio di non voler incasellare il suo testo in nessun genere specifico.

Nel brano seguente, che completa la dettagliata descrizione, condotta con uno lucido sguardo fotografico e impersonale, della piazza principale dell'isola, la voce narrante intradiegetica riproduce il fluire dei pensieri inserendo incisi e pause (riprodotti con uno spazio bianco fra un paragrafo e l'altro), facendo riferimento a e mettendo in discussione opere d'arte e filosofiche, e sottolineando la sua inquietudine interiore:

Ho visto la piazza all'alba, quando ogni traccia di vita [...] era a un tratto abolita: una piazza d'Italia di De Chirico, che però non avrebbe amato la sagoma fiabesca del forte né il palmizio né le altre vegetazioni, alle quali avrebbe preferito le colonnine bianche

¹⁷³ Bovone, "Globalizzazione e frammentazione", 17.

dei piedi dei tavolini capovolti del bar centrale, e che avrebbe ingigantito la stele ai caduti e l'urna che la sormonta, trasformandole in uno dei suoi manichini meccanici – la vera immagine onirica di quella stele.

Le canne, all'alba, quando la brezza mattutina è leggera, hanno movimenti lenti, nobili o solenni, quasi si impediscano di frusciare. Non somigliano alla «canna pensante» di Pascal. Sembra che invece siano esse a piegare la brezza, a inclinarla con autorevole dolcezza verso il mare, da dove è venuta a turbare il loro sereno dominio. Non vogliono somigliare all'uomo.

È una primavera stanca [...] e non riesce, la poveretta, a liberarsi – così come io stessa – e strattonata di qua e di là, a sua volta strattonando gli altri, cerca il suo varco tra le stagioni.¹⁷⁴

La similitudine fra la piazza descritta e quelle immortalate dal pittore De Chirico viene immediatamente annullata grazie all'uso della congiunzione avversativa “però” che permette alla narratrice di aggiungere strati di riflessione a quello che ha appena scritto; allo stesso modo, la citazione tratta da Pascal viene messa in discussione per dimostrare quanto la natura, con cui la narratrice sembra identificarsi, prevalga sempre sull'essere umano.

L'autoriflessività della scrittura fortemente letteraria di Ramondino, quindi, piuttosto che mero esercizio di stile grondante estetismo o ermetismo narcisistico, si dimostra il mezzo per

¹⁷⁴ Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa* (Torino: Einaudi, 1998), 7.

eccellenza dell'autrice per fare i conti con se stessa, con la tradizione culturale europea di cui è intrisa e con le elucubrazioni della sua mente che, seppur sofferente, riesce a convogliare nella scrittura un percorso di significato alternativo.

L'ISOLA RIFLESSA E IL MANIFESTO DI VENTOTENE: LO SPIRITO DELL'UTOPIA

Testo difficile da categorizzare per la sua narrativa ibrida e la trama non lineare, *L'isola riflessa* può essere definito come un diario cesellato a puntino, un palinsesto intriso di intertestualità. È diviso in due parti: la prima parte, oltre a presentare i percorsi mentali della narratrice, ricchi di numerosissimi riferimenti ai personaggi più rappresentativi della cultura europea, si sofferma sia sulle donne condannate al confino sull'isola sia sulle donne i cui compagni furono confinati a Ventotene; la seconda parte si focalizza sulle microstorie dei personaggi dell'isola e sul rapporto fra la narratrice e la scrittura. In entrambe le parti, la voce narrante fa spesso riferimento all'utopia.¹⁷⁵

Significative sono le due epigrafi al testo. La prima, tratta dalla poesia "Saba" di Vittorio Sereni, è dedicata al poeta triestino dopo le elezioni del 1948: "Porca – vociferando – porca. Lo guardava / stupefatta la gente, di schianto / lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna / che ignara o no a morte ci ha ferito"; la seconda, tratta da "Un Voyage à Cythère" (Un viaggio a Citera) di Charles Baudelaire parla dell'isola situata tra il Peloponneso e Creta che rappresentava

¹⁷⁵ Impresa difficile indicare tutte le grandi personalità europee, oltre ai già citati antifascisti che furono confinati a Ventotene, a cui il testo di Ramondino fa riferimento. Qui di seguito se ne indicano alcune con, tra parentesi, le pagine de *L'isola riflessa* in cui sono menzionate: Vittorio Sereni (epigrafe); Charles Baudelaire (epigrafe, 33); Giorgio De Chirico (7, 130); Blaise Pascal (7); Simone Weil (10); Johann Wolfgang von Goethe (11, 140); Ovidio (11); Marcel Proust (12); Carlo Emilio Gadda (13); Christoph Willibald Gluck, Pina Bausch (21); Luis Buñuel (35); Emilio Salgari, Friedrich Schiller (45); Jorge Semprún (46); Jean-Jacques Rousseau (48); Franz Kafka (52); Alexander Langer (57); Ernst Bloch (58); Michel Foucault (64); Carlo Pisacane (66); Pier Paolo Pasolini (70); Honoré de Balzac (73); Federico Fellini, Lucio Apuleio (130); Elsa Morante, Fëdor Dostoevskij, Friedrich Hölderlin (136); Guillaume Apollinaire (137); Oskar Maria Graf (142); Thomas Mann (143); Dante Alighieri (146); Montesquieu (147).

per tutta la cultura occidentale un luogo mitico, ma per il poeta decadente alquanto problematico:

“Mon Dieu, donnez-moi la force et le courage / de contempler mon corps et mon âme sans

dégoût” (Che abbia, Signor, coraggio e forza sufficiente a guardarmi nell’anima senza provar

disgusto).¹⁷⁶ Entrambe le epigrafi esprimono un sentimento di delusione e di rimpianto. Nel

¹⁷⁶ “Saba” di Vittorio Sereni: “Berretto pipa bastone, gli spenti / oggetti di un ricordo. / Ma io li vidi animati indosso a uno / ramingo in un’Italia di macerie e polvere. / Sempre di sé parlava ma come lui nessuno / ho conosciuto che di sé parlando / e ad altri vita chiedendo nel parlare / altrettanta e tanta più ne desse / a chi stava ad ascoltarlo. / E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile / lo vidi errare da una piazza all’altra / dall’uno all’altro caffè di Milano / inseguito dalla radio. / Porca – vociferando – porca. Lo guardava / stupefatta la gente, di schianto / lo diceva all’Italia. Di schianto, come a una donna / che ignara o no a morte ci ha ferito”. In Vittorio Sereni, *Poesie* (Milano: Mondadori, 1995), 136. “Un Voyage à Cythère” di Charles Baudelaire: “Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux / Et planait librement à l’entour des cordages; / Le navire roulait sous un ciel sans nuages, / Comme un ange enivré d’un soleil radieux. / Quelle est cette île triste et noire? – C’est Cythère, / Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons, / Eldorado banal de tous les vieux garçons. / Regardez, après tout, c’est une pauvre terre. / - Île des doux secrets et des fêtes du coeur! / De l’antique Vénus le superbe fantôme / Au-dessus de tes mers plane comme un arôme, / Et charge les esprits d’amour et de langueur. / Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses, / Vénérée à jamais par toute nation, / Où les soupirs des coeurs en adoration / Roulent comme l’encens sur un jardin de roses / Ou le roucoulement éternel d’un ramier! / - Cythère n’était plus qu’un terrain des plus maigres, / Un désert rocailleux troublé par des cris aigres. / J’entrevois pourtant un objet singulier! / Ce n’était pas un temple aux ombres bocagères, / Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs, / Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs, / Entre-bâillant sa robe aux brises passagères; / Mais voilà qu’en rasant la côte d’assez près / Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches, / Nous vîmes que c’était un gibet à trois branches, / Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès. / De féroces oiseaux perchés sur leur pâture / Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr, / Chacun plantant, comme un outil, son bec impur / Dans tous les coins saignants de cette pourriture; / Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré / Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses, / Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices, / L’avaient à coups de bec absolument châtré. / Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes, / Le museau relevé, tournoyait et rôdait; / Une plus grande bête au milieu s’agitait / Comme un exécuté entouré de ses aides. / Habitant de Cythère, enfant d’un ciel si beau, / Silencieusement tu souffrais ces insultes / En expiation de tes infâmes cultes / Et des péchés qui t’ont interdit le tombeau. / Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes! / Je sentis, à l’aspect de tes membres flottants, / Comme un vomissement, remonter vers mes dents / Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes; / Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher, / J’ai senti tous les becs et toutes les mâchoires / Des corbeaux lancinants et des pantheres noires / Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair. / - Le ciel était charmant, la mer était unie; / Pour moi tout était noir et sanglant désormais, / Hélas! Et j’avais, comme en un suaire épais, / Le coeur enseveli dans cette allégorie. / Dans ton île, ô Vénus! je n’ai trouvé debout / Qu’un gibet symbolique où pendait mon image... / - Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!” (“Un viaggio a Citera” nella traduzione di Antonio Prete: “Volteggiava il mio cuore come uccello gioioso, / e libero planava intorno a corde e vele. / La nave scivolava sotto l’azzurro cielo / come angelo inebriato da un sole radioso. / Quale isola è questa, triste, nera? – Citera, / rispondono, un paese celebrato nei canti / Eldorado banale di impenitenti amanti. / Guardate, in fondo, è solo un’arida riviera. / Terra di dolci intese, d’interiore letizia, / della vetusta Venere l’alta superba icona / sul tuo mare veleggia come un aroma, / e dona l’amore accompagnato da languida mestizia. / Bell’isola dal mirto verde, colma di esplose / gemme, culto perenne presso tutte le genti, / dove i molti sospiri delle anime adoranti / vagano come incenso su un giardino di rose / o un assiduo tubare di colombe sul tetto. / - Citera era soltanto l’isola inaridita, / un deserto di rocce turbato da acri stridi. / Eppure già scorgevo un singolare oggetto. / Non era un tempio posto tra quiete ombre boschive / dove sacerdotessa nel profumo dei fiori / andava, il corpo arso da inconfessati ardori, / le vesti dischiudendo alle aure fugitive. / D’un tratto, rasentando la costa sì da presso / da spaventare gli uccelli con quelle bianche vele, / vedemmo alta una forza a tre bracci, sul cielo / sbalzata, tutta in nero, come fosse un cipresso. / Feroci uccelli intenti su quel macabro pasto / rabbiosi laceravano un

primo caso, Sereni riporta quello di Saba dopo le elezioni del 1948 in cui, svanito il breve sogno utopico del governo di unità nazionale del dopoguerra, l'acerrima contrapposizione fra l'ideologia cattolica del partito della Democrazia Cristiana e quella del Partito Comunista Italiano, dopo aver contribuito ad alimentare disordini fra polizia e dimostranti, si concluse con la vittoria della Democrazia Cristiana e l'appoggio agli Stati Uniti e al mito americano di una società ricca e consumista; nel secondo caso la delusione del poeta è quella di scoprire il lato oscuro di se stesso proprio nell'isola dell'amore tanto decantata dagli artisti. Baudelaire, secondo cui "bisogna essere sempre ebbri," e per cui il consumo non solo di vino, ma anche di hashish e oppio, è essenziale per sopravvivere e affrontare lo squallore distopico dell'esistenza moderna, appare inoltre come un importante precursore per il lucido e disperato alcolismo della narratrice nella prima sezione de *L'isola riflessa*. Nel riecheggiare il rapporto con la tragicità riguardo alla fine dell'utopia, le epigrafi indirizzano il lettore verso uno dei temi principali presenti nel testo di Ramondino. Tuttavia nel testo continua a emergere con testardaggine anche il principio opposto, quello utopico, o comunque, per dirla con Ernst Bloch, un "principio di speranza": "L'importante è imparare a sperare. Il lavoro della speranza non è rinunciatario perché di per sé desidera avere successo invece che fallire. Lo sperare, superiore all'aver paura, non è né passivo come questo

fradicio impiccato, / tutti piantando il becco impuro e uncinato / nei pezzi sanguinanti del putridume infausto. / Due buchi erano gli occhi, e dal ventre sfondato / sulle cosce pendevano informi gli intestini, / delle oscene delizie già sazi gli aguzzini / con i colpi dei becchi l'avevano castrato. / Ai piedi, di quadrupedi un branco ingelosito, / il muso sollevato, inquieto s'aggrava, / e nel mezzo una bestia più grande s'agitava / come un boia che ha intorno il suo drappello fido. / Tu, figlio di Citera, figlio di una natura / splendente, tu soffrivi in silenzio gli insulti / per espiare i peccati e quegli infami culti / che t'hanno poi interdetto l'onesta sepoltura. / Impiccato grottesco, son miei i tuoi dolori: / ho sentito, alla vista delle membra pendenti, / come un fiotto di vomito che sale verso i denti, / il gran fiume di fiele d'antichissimi orrori; / dinanzi a te, mio povero diavolo che ricordo / caramente, ho sentito corvi e nere pantere / con rostri ben adunchi e mandibole fere / assalir come un tempo e straziare i precordi / - Il cielo era splendente, il mare in armonia, / ma ormai tutto per me era oscuro e mortuario, / ed avevo ahimé come dentro un grosso sudario / il mio cuore sepolto in questa allegoria. / Nell'isola tua, Venere, non ho visto altro fusto / che una forza simbolica, appeso il mio sembiante... / Che abbia, Signor, coraggio e forza sufficiente a guardarmi nell'anima senza provar disgusto." In Charles Baudelaire, *I fiori del male* (Milano: Feltrinelli, 2017), 246-251.

sentimento né, anzi meno che mai, bloccato nel nulla. L'affetto dello sperare si espande, allarga gli uomini invece di restringerli, non si sazia mai di sapere che cosa internamente li fa tendere a uno scopo e che cosa all'esterno può essere loro alleato".¹⁷⁷ Nel riconoscere in Ventotene uno spazio alternativo per riflettere su se stessa e sulla realtà circostante e nel trattare la sua depressione utilizzando la scrittura, la narratrice del testo di Ramondino impara a sperare e a persistere nel suo cammino di autoconoscenza. Tuttavia, nel testo è sempre presente la consapevolezza della difficoltà di mantenere un sentimento di speranza. Alla voce di Montesquieu è affidata l'affermazione più forte e indomita:

Se io sapessi di qualcosa che mi fosse utile, *e fosse pregiudizievole alla mia famiglia*, la respingerei con tutto l'animo. Se sapessi di qualcosa che fosse utile alla mia famiglia, e che non lo fosse alla mia patria, *cercherei di dimenticarla*. Se sapessi di qualcosa di utile alla mia patria e di pregiudizievole all'Europa, ovvero che fosse utile all'Europa e pregiudizievole al genere umano, lo considererei un crimine [...] Giacché io sono un uomo prima di esser francese [ovvero] perché sono necessariamente uomo, e non sono francese che per caso.¹⁷⁸

Come indica Sepe, il riportare da parte della voce narrante la celebre riflessione di Montesquieu riguardo all'importanza del valorizzare sempre e comunque il genere umano su qualsiasi tornaconto personale, familiare, patriottico, europeo, e il riflettere su quanto di utopistico ci sia in

¹⁷⁷ Ernst Bloch, *Il principio speranza* (Milano: Garzanti, 1994), 5.

¹⁷⁸ Montesquieu citato in Ramondino, *L'isola riflessa*, 147. Corsivo dell'autrice.

questa prospettiva, indica la sofferenza della narratrice alla prospettiva di dover venire a patti con questa realtà. All'individualismo, il consumismo, l'omologazione della contemporaneità si unisce il triste oblio della memoria storica che più di tutto il resto sembra sconvolgere la narratrice.¹⁷⁹

Lungi dal dimenticare il passato più recente di Ventotene, *L'isola riflessa* è, fra le altre cose, anche un omaggio agli antifascisti che trovarono sull'isola in cui erano confinati il modo di continuare a condurre la propria quotidianità con dignità. Il confino, che era spesso anche una misura preventiva del regime fascista volta a indebolire gli oppositori politici, poteva essere inflitto a chiunque fosse anche solo sospettato di svolgere attività contro il regime, proprio per umiliarlo e tagliarlo fuori dalla comunità. Tuttavia, Ramondino chiarisce come paradossalmente lo stesso confino poteva costituire la possibilità per chi fosse stato forzatamente costretto all'isolamento di mettere a frutto i propri talenti intellettuali e stringere rapporti stimolanti e produttivi con altri confinati. La piazza principale dell'isola, a cui è dedicato l'incipit del testo, analizzato più dettagliatamente nella sezione successiva di questo capitolo, torna più tardi nella memoria della narratrice come luogo di scambio di idee e di arricchimento reciproco fra i confinati:

E mi appare la piazza al tempo in cui (...) Eugenio Colorni dava
lezioni di analisi matematica a Ernesto Rossi, incidendo con un
bastone teoremi e formule sulla terra battuta; in cui Umberto
Terracini camminava a braccetto, discutendo fittamente, con

¹⁷⁹ Scrive Sepe: "Tuttavia l'utopia, ma anche la speranza, nelle pagine della Ramondino sembrano talvolta languire di fronte allo sfacelo che il mostro della globalizzazione produce afferrando nei suoi tentacoli anche il più piccolo atollo sperduto nel mondo. [...] Ma ciò che più fa soffrire la scrittrice, al di là delle perverse metamorfosi causate dalle mire opulente del turismo, è la perdita, da parte degli isolani, del loro passato storico" in *Fabrizia Ramondino: Rimemorazione e viaggio*, 36.

Camilla Ravera, piccola e dai begli occhi azzurri; in cui l'«elegantone», come veniva chiamato l'avvocato Pertini dai confinati, lamentava con un compagno che sull'isola ci fossero così pochi socialisti - «elegantone» al punto che, quando era in galera, prima di andare a letto, usava piegare il pantalone dell'uniforme carceraria e metterlo sotto il materasso perché durante la notte si stirasse; come a significare quotidianamente che non si sarebbe mai piegato al regime, che il suo convincimento era fermo e diritto come la piega del suo pigiama.¹⁸⁰

Chiara Maria Pulvirenti sottolinea quanto la voglia di trasformare il periodo di prigionia in un momento produttivo a livello intellettuale fosse imprescindibile per Spinelli: “Altiero Spinelli si era convinto che avrebbe potuto trasformare la reclusione in una straordinaria possibilità. I pensieri, le meditazioni, gli studi avrebbero facilmente ignorato le catene della prigionia”.¹⁸¹ Così come la narratrice de *L'isola riflessa* crede nella funzione trasformatrice della scrittura anche Spinelli era convinto che scrivere fosse un vero e proprio atto politico, capace di aiutare a costruire una nuova realtà: “Scrivere. Ci sono tribù africane che credono nella forza poetica della scrittura. Lo scrittore, più che un profeta, si fa creatore e ciò che scrive è atto, più che potenza. Altiero Spinelli sembra essere della stessa idea. Confinato, espulso, escluso dalla realtà, dalla sua isola non può pretendere di osservare ed è proprio per questo che paradossalmente sceglie di agire nella meta-realtà”.¹⁸²

¹⁸⁰ Ramondino, *L'isola riflessa*, 75.

¹⁸¹ Chiara Maria Pulvirenti, *L'Europa e l'isola: Genesi del manifesto di Ventotene* (Roma: Bonanno, 2009), 16.

¹⁸² Ibid., 13.

Dalle riflessioni di Rossi e Spinelli sorse quindi il *Manifesto di Ventotene*, testo fondante di un movimento federalista trasversale non dipendente da alcun partito politico, come ribadito da Colorni nella prefazione all'edizione del 1944.¹⁸³ Per Rossi e Spinelli l'unico modo di bloccare la spinta totalitaria di qualsiasi nazione, e di conseguenza le guerre per la supremazia di una nazione sull'altra, sarebbe stata la creazione degli Stati Uniti d'Europa, un nuovo ordine di stampo federalista:

Quest'ordine può (...) essere creato (...) mediante un ordinamento federale, il quale, pur lasciando ad ogni singolo stato la possibilità di sviluppare la sua vita nazionale nel modo che meglio si adatta al grado e alla peculiarità della sua civiltà, sottragga alla sovranità di tutti gli stati associati i mezzi con cui possono far valere i loro particolarismi egoistici, crei ed amministri un corpo di leggi internazionali al quale tutti egualmente debbono essere sottomessi. (...) Questa (...) è (...) l'organizzazione degli Stati Uniti d'Europa (...) che costituisce la premessa indispensabile per l'eliminazione del militarismo imperialista.¹⁸⁴

Convinti che solo il federalismo potesse garantire lo scambio di idee da parte delle menti europee più illuminate, Rossi e Spinelli credevano fermamente che la circolazione della cultura europea potesse assicurare pace e prosperità per tutti:

¹⁸³ Scrive Colorni: "il nostro Movimento non è e non vuol essere un partito politico" in Eugenio Colorni, prefazione all'edizione 1944 de *Il Manifesto di Ventotene*, di Ernesto Rossi e Altiero Spinelli (Milano: Mondadori, 2006), 16.

¹⁸⁴ Ernesto Rossi, Altiero Spinelli, *Il Manifesto di Ventotene*, ibid., 61-62.

Lo stato più elevato della cultura europea è al di là di qualsiasi nazionalismo, ed è anzi condannato ad isterilirsi e perire se l'Europa procederà ancora sulla via dei nazionalismi, poiché questo corso gli toglierebbe l'alimento del libero scambio mondiale delle idee (...). La federazione europea sarebbe la garanzia del cosmopolitismo intellettuale, e della possibilità, per l'alta cultura, di esercitare la sua funzione di guida.¹⁸⁵

Così come Rossi e Spinelli trovarono proprio durante il confino a Ventotene l'impulso vitale a ripensare all'Europa in ottica federale, la narratrice de *L'isola riflessa* trova sulla stessa isola la spinta per trascendere la tragicità della realtà e auspicare un rinnovato spazio utopico per il pensiero attraverso l'intersecarsi produttivo di natura, desiderio, e dimensione estetica. Di utopia la narratrice parla per esempio quando si sofferma in modo dettagliato sull'ambiente naturale dell'isola. Nonostante l'aumento dei gabbiani sia dovuto all'aumento di rifiuti a Ventotene e quindi all'inquinamento, la narratrice non può fare a meno di ammirarne estasiata il loro volo: "Li amo quando planano, come abbandonati all'estasi dell'aria, la loro utopia."¹⁸⁶ La natura mediterranea dell'isola svolge una vera e propria funzione epifanica, indirizzando la mente della narratrice verso personaggi ed eventi della storia italiana ed europea. Nell'osservare l'avena selvatica, la narratrice non può fare a meno di ripensare al patriota del Risorgimento

¹⁸⁵ Ibid., 62-63.

¹⁸⁶ Ibid., 3. A proposito dell'attenzione alla natura ne *L'isola riflessa*, Inge Lanslots, riprendendo Goffredo Fofi, parla del legame fra insularità e conflitto natura/cultura, mito/decadenza: "La natura viene messa in contrasto con gli abitanti, come nel brano in cui si sottolinea la bellezza dei fiori di acanto oppure in quello in cui i gabbiani vengono notati per la loro purezza e per la sensazione estetica che provocano. La cultura invece sta per la corruzione etica perché corrompe la natura e la usa per fini non etici". Inge Lanslots, "I fantasmi e gli spiriti di Fabrizia Ramondino e Anna Maria Ortese: due isole distopiche a confronto," in «*Non sto quindi a Napoli sicura di casa*»: *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, a cura di Adalgisa Giorgio (Perugia: Morlacchi Editore, 2013), 202-203.

italiano Carlo Pisacane (1818-1857), celebre per la fallita spedizione a Sapri del 1857 con la quale si auspicava la caduta dei Borbone:

Su un alto muretto ondeggia silenziosa l'avena selvatica ormai
bionda. E ogni volta è per me un'apparizione. Chissà a causa di
quale misteriosa *petite perception* mi sembra sempre, più che di
vedere, di udire in essa l'essenza del nome Carlo Pisacane. Non
solo perché è bionda né perché può richiamare i campi lontani
dove fu ucciso. Forse perché è nel contempo ardimentosa e tenera
e, in cima a quel duro cemento grigio, che richiama l'ottusità,
l'immutabilità, la chiusura e la bruttezza, ti lascia immaginare
l'utopia, un silenzioso richiamo, un leggero umile movimento nel
quale possiamo cogliere una fragile possibile felicità.¹⁸⁷

Di tragicità legata alla cessazione di un pensiero utopico è intrisa anche la parte del testo dedicata alla morte di Alexander Langer (1946-1995), personalità poliedrica di origine sudtirolese che durante la sua vita promosse la convivenza interetnica fra le comunità tedesca, italiana e ladina nel Sudtirolo, cercò costantemente di incoraggiare l'attenzione nei confronti dell'ambiente da parte della politica, si interrogò continuamente sull'integrazione europea, si impegnò per favorire la pace nei territori dell'ex-Jugoslavia. Sofferente di asma e depressione, afflitto dai massacri della guerra nei Balcani e deluso dalla scarsa attenzione dell'Europa nei confronti di quella guerra, Langer si suicidò impiccandosi a un albero a Pian dei Giullari, zona collinare di Firenze:

Finché, seduta di fronte al mare, nemmeno solcato in quest'alba da
alberi di navi, penso un pensiero banale: si è impiccato all'albero

¹⁸⁷ Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa*, 66.

della vita e della morte. E ricordo le mie ultime letture, *Il principio speranza* di Ernst Bloch: che quando si muore, muore in noi soltanto quanto non è stato utopia.

Agli altri che verranno Alexander ha affidato il suo piccolo bagaglio di utopia: racchiuso forse soltanto in un piccolo zaino, nella tasca di una giacca a vento, in una scaletta di severi e sobri appunti, come è sempre stato il suo stile di abbigliamento e di vita.

Tutto depositato ai piedi del suo albero.¹⁸⁸

La narratrice, colpita dalla notizia del suicidio di Langer, di cui ha ammirato le battaglie politiche e condiviso gli ideali, si interroga sul significato di utopia e speranza in senso politico come spinta a costruire progetti per migliorare concretamente le condizioni di vita.¹⁸⁹ Tormentata dal malessere psicologico e dall'incapacità di mantenere viva la spinta verso l'utopia, la protagonista de *L'isola riflessa* contemplerà il suicidio in un momento di disperazione descritto alla fine della prima parte del testo:

Come quando si guarda un film che si riavvolge velocemente a ritroso, così mi appare la mia vita passata, scene comiche o insensate, dove ogni gesto è a scatti, ogni parola è inghiottita da un indistinto borbottio, come avessi avuto fretta, troppa fretta, di arrivare alla fine – che è poi l'inizio.

¹⁸⁸ Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa*, 58.

¹⁸⁹ Significativo è l'accento a *Il principio speranza* di Ernst Bloch, filosofo marxista che rinvigorì la concezione di utopia presentandola come spinta dell'umanità a realizzare un futuro senza più oppressione e schiavitù.

Mentre come esseri dotati di ali, domestici e angelici a un tempo,
volano su lentamente in direzione del mare le persone a me più
care.

Abbandonata da me stessa e da loro, oppure me stessa e loro io
abbandonando.¹⁹⁰

Il mare, distesa liquida che rimanda a quella dalla quale si viene al mondo e a quella a cui si
ritorna dopo la morte, diviene lo spazio della nuotata suicida della narratrice, compiuta dopo aver
inghiottito una serie di pillole tranquillanti e di antidepressivi assieme a dell'alcol.

Completamente ebbra e spossata dalla fatica, avverte improvvisamente un conato di vomito, che
ironicamente la salva, mischiando all'acqua del mare e diluendo il liquido avvelenato che
fuoriesce dal suo stomaco in un istintivo riemergere e riaffermarsi della vita e della sua liquidità
amniotica, che la culla e la fa rinascere. Si abbandona quindi a se stessa e si lascia trasportare a
riva dalle onde. Sopravvissuta al tentato suicidio e come rinata, torna sull'isola dopo aver
trascorso un periodo di disintossicazione e di cure mediche altrove –in un'altra isola poco
distante e parte dello stesso arcipelago– e aver, seguendo le raccomandazioni del suo psichiatra,
utilizzato la scrittura come mezzo di terapia per “vedersi” e dialogare con se stessa. L'isola
diviene allora rifugio e protezione e luogo propizio in cui coltivare nuovamente l'utopia vitale:

Non è stato per provarmi o per tornare sul luogo del delitto che mi
trovo di nuovo sull'isola in questo tardo autunno. [...] Ma come
volessi sentirmi un feto circondato dal mare, al quale i rumori del
mondo giungono attutiti e nuovi e strani: mentre è protetto, cresce

¹⁹⁰ Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa*, 108.

e sa che per legge di natura un giorno quel grembo gli sarà troppo stretto e dovrà uscirne.¹⁹¹

Nella parte finale del testo, dunque, l'utopia è finalmente femminilizzata, e, come vedremo nella sezione conclusiva, legata alla sensazione di benessere nel tenere un neonato fra le braccia. La stessa narratrice è in un certo senso rinata, avendo potuto grazie alla terapia e all'autoterapia della scrittura riflessiva, superare non solo il desiderio di annichilimento attraverso l'alcol, ma anche il desiderio di autodistruzione.

Nell'apprezzare il momento utopico dovuto al rapporto con una piccola vita appena nata, la narratrice de *L'isola riflessa* sembra quindi avviarsi alla conclusione del testo con un ennesimo, rinnovato barlume di speranza non solo estetica o politica, ma semplicemente umana. La tragicità intrinseca nel fallimento dei sogni dei personaggi che hanno voluto immaginare un'altra Italia e un'altra Europa, e con i quali la narratrice del testo si è confrontata durante la sua permanenza sull'isola, si ribalta nell'accettazione della precarietà della realtà, nonostante la sua ambivalenza e contraddittorietà, e nella riaffermazione della speranza, comunque sempre necessaria:

Oggi c'è una grande luminosità e vedo l'isola dal continente,
distinguendola dalle altre, così come ogni nomade del deserto
distingue l'una dall'altra oasi e la realtà dell'oasi dal miraggio.

Pure, avendo appreso, vivendovi a lungo, percorrendola e
da essa facendomi percorrere, che non è dissimile dal deserto che
mi circonda, mi dico: «È un miraggio».

¹⁹¹ Ibid., 126.

Ma davanti ad esso, appena l’hai visto, chiudi gli occhi,
continua a camminare, e spera.¹⁹²

Trasfigurata dalla luce del sole e dalla lontananza, Ventotene, nonostante e forse proprio per le sue contraddizioni, appare alla narratrice come uno spazio di speranza non vana, ma potenzialmente concretizzabile nel “qui e ora” della realtà attuale. Significativa è l’ultima frase del testo che può essere interpretata, oltre che come un appello a se stessa da parte dell’autrice, anche come un’esortazione al lettore: solo il chiudere gli occhi davanti a un miraggio permette di superare i confini dell’illusorio e focalizzarsi sull’atto corporeo e presente del camminare. Alla fine del testo, dunque, Ramondino evoca nuovamente Bloch, secondo il quale obiettivo ultimo della speranza utopica è l’azione concreta e trasformatrice della realtà.

L’ISOLA RIFLESSA E L’IDEALE DELL’ARCIPELAGO MEDITERRANEO (DAI DANNI DELL’OMOLOGAZIONE E DELL’APPIATTIMENTO TEMPORALE ALLA RICCHEZZA DELL’AMBIVALENZA)

La densità storica dell’isola di Ventotene è presente fin nell’incipit del testo, che inizia con una descrizione dettagliata di “una piazza d’Italia”, luogo per eccellenza di apertura e confluenza di persone diverse, quasi un raddoppiamento dell’apertura mediterranea dello spazio dell’isola. Come ben descritto da Francesca Saffioti, così come l’isola in generale in quanto luogo è ambivalente nel suo essere separata dalla terra e al tempo stesso è aperta al mare e all’incontro con l’altro da sé, la piazza, permettendo alla comunità e anche a persone tra loro sconosciute di incontrarsi e dialogare, si trasforma in crogiolo ricco di ambivalenza e

¹⁹² Ibid., 152-153.

molteplicità in quanto persone di generazioni, culture e stili di vita diversi vengono in contatto.¹⁹³

Ne *L'isola riflessa* la piazza è il fulcro dal quale la narrazione prende avvio in un gioco di rispecchiamento in cui la dimensione arcipelagica dell'isola si riflette in quella della piazza e quella della piazza in quella della narrazione di Ramondino.

Tuttavia, la piazza descritta dalla voce narrante a poco a poco perde la sua genericità e si concretizza nel luogo specifico il cui forte ha raccolto confinati politici durante il fascismo:

Una piazza d'Italia. Rettangolare, cinta di case a due piani in stile funzionale e da un forte, tutte, compreso il forte, attintate di giallo – le varie gradazioni del giallo dipendono dal periodo in cui il lavoro è stato eseguito e dalla non sempre riuscita miscela col bianco. Una volontà spontanea o forse, piuttosto, un'ordinanza municipale sorveglia quel giallo, così come i rosa della alte case a schiera, più giù affacciate sul mare. Le persiane sono verdi, i balconi e le modanature laterali e superiori delle case incorniciate di bianco – per senso d'ordine più che per bisogno di ornamento. Il forte ha buie finestre incassate, alcune ancora dorate di inferriate; un'aggettatura severamente geometrica divide i due piani prima

¹⁹³ Scrive Saffioti riguardo all'isola: "Ogni Isola rimane sempre sul bordo fra *vicinanza* e *lontananza*, protesa verso il mare, altre isole o terre, nello stesso momento in cui dimostra che la sua separazione è irriducibile [...] abbracciata, circondata, riflessa da altro, l'isola è già essere-con, mezzo concettuale per pensare il passaggio fra differenti" in *Geofilosofia del mare. Tra Oceano e Mediterraneo* (Reggio Emilia: Diabasis, 2007), 184. Riguardo alla piazza: "Il centro non è solo la strada – luogo di transito – ma soprattutto la piazza, spazio di sosta, che rappresenta un tratto caratteristico dell'urbanistica mediterranea" in *ibid.*, 187. E ancora riguardo alla molteplicità caratteristica di isola e piazza mediterranee: "Non è l'unità il carattere che sostanzia l'Arcipelago, ma l'attitudine ad un'interrogazione che lascia che le differenze si pronuncino all'interno di un orizzonte e di un linguaggio di cui nessuna di esse possiede la titolarità. Invece dell'efficienza della parola unica, della rapidità dell'esecuzione, l'Arcipelago mediterraneo, dei molti *logoi*, alimenta il piacere della discussione, distende il tempo e non ne fa soltanto uso, riguarda, per questo, un passaggio (*dia*) interno al linguaggio (*logos*), che non è dunque più il linguaggio dello Stesso" in *ibid.*, 188-189.

originari da quelli superiori, costruiti per i confinati politici durante il fascismo e sormontati da merli.¹⁹⁴

Colpiscono di questa apertura narrativa il forte contrasto sia spaziale (la piazza aperta, luogo di incontro, e il forte chiuso, luogo di isolamento), e sia cromatico fra i colori vivaci del giallo, rosa e verde degli edifici e quelli cupi del forte. Inoltre, il brano è trapuntato di vocaboli che richiamano l'oscuro passato del posto, scelto nel corso dei secoli dai detentori del potere come luogo ideale per condannare gli oppositori: il giallo è "sorvegliato" da un'ordinanza municipale, le persiane sono contraddistinte da un bordo bianco per "senso d'ordine", l'aggettatura che divide i piani del forte è "severamente geometrica".

Fin dall'inizio, la voce narrante allerta il lettore che il testo ha a che fare con l'ambivalenza e la duplicità dell'isola mediterranea. Tuttavia, i sentieri battuti dalla mente della narratrice sono così numerosi che si può parlare di ambivalenza e duplicità all'interno di un vero e proprio arcipelago di isole mentali. La narratrice, dopo essere entrata in scena con il verbo dei testimoni oculari, il vedere ("Ho visto la piazza all'alba, quando ogni traccia di vita (...) era a un tratto abolita"¹⁹⁵), si identifica con la "primavera stanca" che "non riesce (...) a liberarsi" perché "confinata o esiliata".¹⁹⁶ Tutto, anche il clima, è un riflesso dell'esistenza della narratrice, persino il "sole al tramonto"¹⁹⁷ la cui età somiglia alla sua.

¹⁹⁴ Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa*, 5.

¹⁹⁵ Ramondino, *L'isola riflessa*, 7. Nel corso del "romanzo" la narratrice sottolinea spesso la qualità testimoniale del suo sguardo, privo di potere e aperto alla condivisione. Una breve digressione riguardo a questo è presente nella sezione dedicata all'incontro con le cinque attrici islandesi, analizzata nella sezione di questo capitolo dedicata alle problematiche di genere. "L'occhio, se si sofferma a lungo su cose e persone in modo disinteressato, è privo di potere, mentre se vede solo ciò che vuole vedere, la prevaricazione prevale sulla condivisione. (...) è distratto, attento solo a una parte della creatura o oggetto osservato, uno sguardo dovuto a invidia, crudeltà, lascivia, una stretta pupilla che delimita il proprio campo visivo. Lo sguardo del seduttore, dell'aguzzino, del sorvegliante, del cacciatore – che addirittura deve chiudere un occhio per mirare bene" in *ibid.*, 14-15.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 7.

La decadenza psicologica e fisica della narratrice si rispecchia in quella di Ventotene alle prese con la modernità e anche in quella dell'Europa stessa. Solo accettando e accogliendo la propria ambivalenza e duplicità, come fa la narratrice alla fine del testo, è possibile sia per l'isola che per l'Europa sopravvivere alla decadenza. Scrive la narratrice: "Un'osservazione clinica: la psicosi maniaco-depressiva è ben diversa dalla sindrome depressiva – la mia. La prima è come un'altalena, si va giù e si va in alto. Nella seconda si sta solo giù. Per sollevarmi, almeno per qualche ora, bevo. Spero di riuscire un giorno a sollevarmi in un altro modo. O semplicemente di smettere di voler giocare all'altalena".¹⁹⁸

Guardando Ventotene dalla sua posizione di *outsider* che si è volontariamente confinata, la narratrice ne mette in luce il graduale deterioramento, dovuto soprattutto all'oblio riguardo alle proprie vicende storiche e all'omologazione con i modelli di valori occidentali: "gli amministratori locali avevano fatto di tutto per cancellare le tracce della lunga presenza dei carcerati e confinati politici",¹⁹⁹ ricorda la narratrice riflettendo sul rifiuto di Sandro Pertini, ex confinato nell'isola, di partecipare alle commemorazioni di facciata. E ancora: "Nell'isola, e in tante piazze e strade d'Italia, imperversano dei brutti vasi grigi da fiori o da piante, di cemento o di grès (...) Questi vasi sono l'emblema di quanto è rimasto del «giardino d'Europa». A Ventotene sono del tutto superflui. Li hanno fatti arrivare per spirito di gelosia e ottusa imitazione: anche l'isola vuole essere un quartiere metropolitano".²⁰⁰ La polemica di Ramondino

¹⁹⁷ Ibid., 9.

¹⁹⁸ Ibid., 30.

¹⁹⁹ Ibid., 68.

²⁰⁰ Ibid., 82.

nei confronti dell'assenza di memoria dell'isola e della sua omologazione e trasformazione in luogo turistico può intrecciarsi con le riflessioni del filosofo e uomo politico Massimo Cacciari riguardo al tramonto d'Europa. Così come è necessario che Ventotene dialoghi con la propria storia e riconosca la sua peculiarità, anche l'Europa deve recuperare secondo Cacciari la sua dimensione mediterranea, legata alla relazione e al dialogo: "E il Mare per eccellenza, l'*archipelagos*, la *verità* del Mare, in un certo senso, si manifesterà, allora, là dove esso è il luogo della relazione, del dialogo, del confronto fra le molteplici isole che lo abitano: tutte dal Mare distinte e tutte dal Mare intrecciate; tutte dal Mare nutrite e tutte nel Mare arrischiate".²⁰¹ Cacciari individua dunque una dialettica nelle isole dell'arcipelago in quanto pur essendo monadi, singolarità senza Centro, possiedono una propria duplicità: "*duplice* è ogni città che si affacci, che si arrischi sul Mare. La polis esiste soltanto nel processo del suo *dividersi*".²⁰²

La duplicità di Ventotene viene individuata da Ramondino nella complessità del suo passato come luogo di confino e nell'omologazione del suo presente a luogo turistico. La narratrice ripercorre le vicende dell'isola dall'epoca di Ferdinando IV di Napoli, che regnò dal 1759 al 1816, fino agli anni Novanta del Novecento, confrontando le vicende dei galeotti di epoca borbonica con quelle dei confinati durante il Fascismo e infine con la sua propria esperienza di *outsider*. La narratrice mostra di simpatizzare più per i galeotti e i confinati, condannati dallo Stato e dalla Chiesa per i loro comportamenti immorali, che per i turisti contemporanei, imprigionati in una sorta di carcere mentale omologante. Dell'epoca borbonica la voce narrante ricorda come Ventotene divenne nel 1768 luogo di residenza di circa quattrocento carcerati, spediti nell'isola con l'idea rousseauiana che il contatto con la natura potesse

²⁰¹ Massimo Cacciari, *L'Arcipelago* (Torino: Einaudi, 1998), 5.

²⁰² Ibid., 26.

“redimerli”. Simili a cavie di laboratorio, i galeotti vennero sradicati e vennero loro imposte norme comportamentali che però non sortirono l’effetto desiderato:

Ma le leggi educative della Chiesa e dello Stato si rivelarono inutili. Bisognava celebrare regolari matrimoni religiosi, edificare abitazioni, trasformare la boscaglia e la macchia in fertili campi. (...) Gli inconsapevoli rousseauiani (...) ripresero, secondo il racconto dei loro educatori e sorveglianti, i costumi ai quali erano adusi (...). E per primo insorse contro l’immoralità il vescovo di Gaeta, secondo il quale, come ancora oggi per la Chiesa, la scostumatezza sessuale è più grave che derubare o uccidere. In parte furono rimandati a Napoli, in parte chiusi nelle antiche cisterne romane, dalle quali uscivano solo per il lavoro coatto.²⁰³

Ventotene quindi divenne luogo di raccolta di carcerati designati a costruire il carcere di Santo Stefano, nell’isolotto omonimo vicino. La struttura penitenziaria di Santo Stefano, edificata a forma di Panopticon in base ai principi illuministi di Jeremy Bentham secondo i quali i carcerati consapevoli di essere costantemente sotto controllo sarebbero meno predisposti a compiere azioni malvage, accolse successivamente i rivoluzionari del 1848 Silvio Spaventa e Luigi Settembrini, l’anarchico Gaetano Bresci che nel 1900 aveva ucciso il re Umberto I, e Sandro Pertini.

Rifacendosi al lavoro di Michel Foucault *Sorvegliare e punire. La nascita delle prigioni* (1975), la narratrice de *L’isola riflessa* rintraccia l’affinità di carcere e ospedale, forme usate dal potere per disciplinare e tenere sotto controllo il corpo. Nel brano in cui la narratrice riporta

²⁰³ Ramondino, *L’isola riflessa*, 51.

poeticamente l'analogia fra le due strutture riecheggia lo struggente aspetto biografico di Ramondino riguardo alla sua detenzione ospedaliera:

Luigi Settembrini, Silvio Pellico, Carlo Bini, incarcerati come
membri della Giovine Italia, (...) stanno rispondendo alla mia
domanda: «Che cosa avete provato entrando?»

E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato i miei ingressi
in ospedali e nelle sale operatorie.

E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato la sospensione
del tempo negli ospedali (...) e il disorientamento dinanzi agli
oggetti, ai luoghi, agli orari, ai costumi.

E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato l'avvilimento,
la sozzura, i tormentati risvegli delle anestesie.

E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato gli infermieri,
le infermiere, i medici.

E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato i numerosi
lettini di malati di fronte a me e ai miei lati. (...)

E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato i miei desideri
e tentativi di fuga.²⁰⁴

“E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato” posta anaforicamente all'inizio di ogni frase del paragrafo, rappresenta, oltre alla funzione dolorosamente oppressiva della memoria, l'ambivalenza identitaria del soggetto, oscillante fra l'affermazione d'identità (“io”), la sua negazione (“non sono mai stata”) e la memoria (“ho ricordato”) che paradossalmente annulla la

²⁰⁴ Ramondino, *L'isola riflessa*, 59.

negazione e porta il soggetto a identificarsi con chi vive in una condizione fuori dalla norma. La narratrice ricorda la fascinazione per i pirati durante la sua infanzia, fascinazione legata anche al mare, l'elemento naturale più presente nella vita dei pirati e più amato da lei stessa.

La mia infanzia è stata segnata dalla presenza (...) dei pirati. (...) Preferivamo i pirati ai briganti, perché venivano dal mare. Un'aura romantica e populista aleggiava intorno ai briganti, di cui ci veniva narrato o di cui leggevamo in edizioni per ragazzi (...). Mentre un'aura avventurosa e libera, fuori della storia, aleggiava intorno ai pirati, dei senza patria, come noi stessi (...). Il brigante, il ladro lo scassinatore, facevano pur sempre parte della comunità in cui vivevano. Non così il pirata, come il bambino, il più fuorilegge dei fuorilegge. Che ignora ogni civiltà edificata sulla terra e dimora sul mare. La pirateria appartiene ai bambini, il brigantaggio, come il western, agli adolescenti.²⁰⁵

Si può dunque dedurre da questo brano che l'immaginario infantile della narratrice, ricco di mare e pirati, corrisponda a quello di Ramondino, legata, come già enunciato, all'isola, e a tutti gli elementi ad essa connessi. Ciò che accomuna la protagonista de *L'isola riflessa* e la stessa autrice Ramondino ai pirati è il vivere in una condizione precaria, mobile e itinerante. Ma l'essere "senza patria" fu anche caratteristica dei confinati, esclusi dalla vita politica e quindi dalla storia del proprio paese. In un successivo accenno allo scrittore Jorge Semprun, che, arrestato dalla Gestapo nel 1943 e inviato al campo di concentramento di Buchewald, riuscì tuttavia ad essere

²⁰⁵ Ibid., 45-46.

parte attiva dell'organizzazione clandestina comunista all'interno del campo, la voce narrante de *L'isola riflessa* collega lo sradicamento alla spinta vitale verso l'utopia. L'essere "pirata" diviene dunque metafora di chi, vivendo in modo diverso a quella dominante, fluido come le acque su cui il pirata dimora, riesce a immaginare e inseguire un'utopia.

La lunga sezione conclusiva della prima parte del testo è costituita da una serie di "quadri" basati sulle osservazioni della narratrice che, in una sorta di stasi da "maschera nuda" pirandelliana, riflette sul perturbante di alcuni elementi dell'isola: "Ogni tanto, come accade ai maniaci, ai distratti o ai bambini, un oggetto qualsiasi si isola dal suo contesto e attrae tutta la mia attenzione. Diventa insomma inquietante".²⁰⁶ Osservando quanto l'adeguamento alle forme sociali e alle mode abbiano soffocato la vita, la narratrice si addolora per la perdita di mediterraneità dell'isola e per la sua omologazione all'indistinto mercato globale: "Anche sull'isola infatti si tenta di riprodurre il supermercato mondiale. E i colori dell'isola perdono sempre di più quelle caratteristiche mediterranee che per alcuni secoli hanno attirato tanto i nordici".²⁰⁷ E ancora, riguardo ai muretti a secco di tufo giallo o grigio, tipici dell'isola: "Il Comune stesso o un privato ne sostituisce un pezzo con un muro in cemento. È un'operazione

²⁰⁶ Ibid., 81. Per Pirandello il conformarsi ai dettami sociali trasforma la persona in personaggio, condannato a recitare la parte che la società vuole che si reciti. Quando però si è consapevoli della maschera che si indossa e si riflette sulla separazione fra forma e vita, si diviene una "maschera nuda". Scrive Pirandello: "La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi. (...) In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. (...) *Ci vediamo vivere*". Luigi Pirandello, *L'umorismo* (Milano: Mondadori, 1992), 153-154, enfasi nel testo. L'isolamento di un dettaglio che conduce a una più ampia riflessione esistenziale è presente in molte opere dello scrittore e drammaturgo siciliano. Nel racconto "La mano del malato povero", ad esempio, il narratore, malato in ospedale e sfiduciato nei confronti della scienza medica, ricava dalla mano del malato ricoverato accanto a lui gli indizi per ricostruire la sua vicenda umana e sociale. Ne *L'isola riflessa* la narratrice sembra alternare gli slanci vitali da "persona", dovuti spesso all'alterazione psichica causata dall'alcolismo e dalla sindrome depressiva, all'amara condizione di "maschera nuda". Tuttavia, mentre la scrittura di Pirandello è intrisa di tragicità quella di Ramondino è tragica e utopica al tempo stesso.

²⁰⁷ Ramondino, *L'isola riflessa*, 77.

furtiva, in cui si avverte un'esitazione: conservare quei muretti a secco, caratteristica mediterranea dell'isola, o sostituirli con i più moderni e meno costosi in cemento? (...) è tempo di cemento".²⁰⁸ Cercando un appartamento in affitto, la narratrice è colpita dall'eccessiva quantità di oggetti in una casa trasformata dal proprietario in una lussuosa dimora da film, tanto eccessiva quanto fredda: "E tutto luccica (...) come appare in un colossal hollywoodiano. E tutto è rigido, spigoloso, scomodo e talmente affastellato che non sai né come né dove muoverti, e come in un negozio, hai paura di rompere qualcosa".²⁰⁹ Oltre alla mancanza di originalità e personalità negli edifici, la superficialità e l'adeguamento alle mode rende molti abitanti dell'isola veri e propri carcerati, vestiti tutti alla stessa maniera: "Nelle carceri moderne non c'è più uniforme, almeno da noi. E le magliette dei carcerati sono simili a quelle di questi ragazzi. Si ha l'impressione di una possibile intercambiabilità assoluta".²¹⁰ Inoltre, l'ossessione della forma fisica spinge molti a sottoporsi allo jogging estremo, inconcepibile per la voce narrante: "Si sacrificano a un idolo. Degli autoflagellanti senza saperlo, che invece di imitare la Passione di Cristo, imitano quella del nostro tempo: l'eterna giovinezza".²¹¹

Il sopraffarsi di oggetti per adattarsi alla moderna società dei consumi soffoca e copre la peculiarità individuale, l'essenza della propria anima. L'oppressione è simbolizzata dall'incapacità contemporanea di spogliarsi e dalla paura della pelle nuda.²¹² "Questi bambini

²⁰⁸ Ibid., 86.

²⁰⁹ Ibid., 95.

²¹⁰ Ibid., 71.

²¹¹ Ibid., 73.

²¹² La parte dedicata all'incapacità dello spogliarsi può essere letta alla luce della seguente riflessione di Pirandello: "In certi momenti di silenzio interiore, in cui *l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali*, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa

sono ormai troppo vestiti (...) e forse hanno paura della propria pelle nuda, come se non fossero più niente e nessuno.”²¹³ E ancora:

Io mi sono messa ad osservare i corpi seminudi sulla spiaggia, o sulle rocce larghe. E ho scoperto che erano come vestiti. Tutti, anche quelli con la sola mutanda, senza occhiali da sole, creme, asciugamani, borse, sdraio, scarpe, ombrelloni. Come se fossero diventati incapaci di togliersi i vestiti di dosso, come si fa nell'intimità, nella follia, nella carità, nell'amore. Come quindi se fossero incapaci di intimità, di follia, di carità, di amore. Un vero scandalo, per me, questa incapacità di spogliarsi.²¹⁴

La narratrice ricorda quanto il bikini, introdotto durante la sua infanzia, mancasse in realtà di un elemento sovversivo, rientrando invece in una logica di oppressione psicologica e repressione fisica:

Il due pezzi (...) era come un indicatore di zone proibite (...). Qui c'è il seno, - diceva il reggipetto. Qui c'è la fica, - dicevano le mutande. (...) la sua oppressione era a un tempo psicologica e fisiologica. Da un lato quella sorte di frecce – gli sguardi – che delimitavano il proibito sicché la tua integrità corporale era come

da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione (...). Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero” in Luigi Pirandello, *L'umorismo*, 154-155, enfasi mia. L'incapacità di spogliarsi individuata nel testo di Ramondino sarebbe legata a un'incapacità di liberarsi da tutte le opprimenti finzioni sociali.

²¹³ Ramondino, *L'isola riflessa*, 72.

²¹⁴ Ibid., 74.

divisa in zone di guerra; dall'altro la costrizione fisica dei due
indumenti, la cui ampiezza e consistenza corrispondeva a regole
sociali nemiche del corpo e dell'anima. (...).

Ed è certo un paradosso che mentre si vedono tanti nudi in riviste e
film, non ci si possa bagnare che vestiti.

Come se il nudo debba essere soltanto legittimo nell'ostentazione o
nell'eros.

Amo quindi il culto della nudità dei popoli nordici. Il corpo, bello
o brutto che sia, giovane o vecchio, che si offre agli elementi e al
prossimo come un fiore vero e non artificiale.²¹⁵

La riflessione sul corpo si estende fino ad includere una disapprovazione della TV e dei
programmi televisivi, colpevoli non solo di annullare lo spirito critico e creare un pensiero unico,
ma anche di imprigionare il corpo in una passività insalubre. Il brano riecheggia le riflessioni
sulla pericolosità dei mass-media di Pier Paolo Pasolini e Karl Popper:²¹⁶

²¹⁵ Ibid., 84.

²¹⁶ In un articolo pubblicato sul "Corriere della Sera" il 9 dicembre 1973, Pier Paolo Pasolini si scaglia contro la televisione in quanto organo del potere capace di livellare e omologare tutti a un tipo di pensiero unico basato sul consumismo. Capace di compiere la distruzione di qualsiasi forma di cultura alternativa come neanche la dittatura fascista era riuscita a fare, la televisione è secondo Pasolini lo strumento più pericoloso della contemporaneità: "Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese, che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè (...) i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un «uomo che consuma», ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neolaico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane". Pier Paolo Pasolini, "Acculturazione e acculturazione" in *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 2005), 23. Più recentemente, Karl Popper ha rimarcato quanto la televisione sia talmente antieducativa da rendere necessaria una notevole competenza in chi concepisce la programmazione: "C'è dunque una difficoltà fondamentale, interna, che è stata alla radice del deterioramento della televisione. Il livello è sceso perché le stazioni televisive, per mantenere la loro audience, dovevano produrre sempre più materia scadente e sensazionale. Il punto essenziale è che difficilmente la materia sensazionale è anche buona (...) Chi fa televisione dovrà saper bene quali sono le cose da evitare in modo da impedire che la sua attività abbia conseguenze antieducative". Karl R. Popper e John Condry, *Cattiva maestra televisione* (Milano: Reser Donzelli Editore, 1994), 14 e 24.

Sento che il corpo è sempre più prigioniero dell'anima, questa entità o astrazione che con invisibili giochi di potere – subiti o esercitati –, falsi saperi, rispecchiamenti deformanti o coatti, ne usa a piacimento fin quasi a farselo schiavo. (...) Milioni di italiani, come se fossero a scuola, in una fabbrica, in galera, in convento, si sottopongono ogni sera, e spesso anche di giorno, a questa nuova disciplina, che non è la lezione, la catena di montaggio, l'ora d'aria, la preghiera, ma l'indottrinamento ideologico, mascherato sempre più da ora di ricreazione. E il corpo passivo e costretto obbedisce, assumendo una posizione fissa, in cui accetta gli vengano somministrate le flebo dai sempre più variopinti liquidi dell'instupidimento.²¹⁷

L'appiattimento, l'omologazione, la repressione sono alla base non solo del comportamento della massa osservata dalla narratrice sull'isola, ma anche di quello dei suoi amici e conoscenti, gruppo da lei ironicamente soprannominato "Comitato di salute pubblica". Incapace di accettare il comportamento sopra le righe della narratrice, considerato pericoloso e sconveniente, il "Comitato di salute pubblica" la tormenta nel sonno, imponendole uno stile di vita adeguato alla norma. La narratrice vede in questa imposizione il desiderio di annullare qualsiasi contraddizione e, in questo modo, cadere poco a poco nel declino dell'appiattimento proprio per paura della diversità: "Ogni sera, se non ho bevuto abbastanza, tanto da crollare sul letto, sento le voci del «Comitato di Salute Pubblica» che mi vogliono punire e che mi

²¹⁷ Ibid., 97.

minacciano (...). Voci dell'impotenza alla condivisione, che non tollerano una irrazionalità che le turba. Che temono la tua decadenza, in cui si specchia la loro.”²¹⁸

Diviene imperativo dunque per la narratrice nel processo di terapia e autoterapia della scrittura accettare le ambivalenze e la parte straniera di sé, quella che definisce “nemico” o “ombra”: “mi sentivo non solo oggetto, ma anche soggetto di violenza. Io stessa e il mio nemico.”²¹⁹ E ancora: “C’è un’altra. Quasi che insieme a me allora fosse nata una gemella, fatta di ombra, di cui nessuno si era accorto, ma di cui ho sempre percepito la presenza, pur senza riconoscerla.”²²⁰ Ma così come la narratrice deve armonizzare le diverse parti di sé, accogliendo quelle più segrete che la impauriscono per trovare un equilibrio, anche l’isola di Ventotene, come più volte rimarcato ne *L’isola riflessa*, dovrebbe riscoprire e far emergere ciò che è seppellito da strati di omologazione e adeguamento alle dinamiche economiche dominanti. Infine, la stessa Unione Europea, le cui fondamenta sono state poste a Ventotene, dovrebbe riconoscere l’opportunità di rivalutare quello che ha spesso considerato pesante zavorra o “altro da sé” da escludere.²²¹ Gli stati europei, secondo Cacciari, rischiano infatti di annullare la propria peculiarità nell’omologazione e, così facendo, cancellano il dialogo che è alla base stessa

²¹⁸ Ibid., 100-101.

²¹⁹ Ibid., 119.

²²⁰ Ibid., 125.

²²¹ Roberto Dainotto ha raccolto le maggiori idee sull’Europa che, dal XVIII secolo in poi, hanno contribuito ad alimentare la dialettica dell’Europa bipartita nel nord produttivo e serio e nel sud povero e pigro. Fanno da contraltare a queste idee quelle alternative e poco conosciute che invece discutono le origini orientali dell’Europa e il sud come origine della democrazia sociale, introdotta in Europa grazie al mondo islamico. Il saggio sembra suggerire che la dialettica eurocentrica del nord-sud Europa, con il sud come alterità da escludere, debba essere messa in discussione e ridimensionata perché solo riscoprendo il proprio sud e le diverse lingue, fedi, etnie che compongono l’Europa è possibile per l’Unione Europea uscire dall’impasse politico ed economico degli ultimi anni. Si veda *Europe (In Theory)* (Durham and London: Duke University Press, 2007).

dell'idea dell' "Arcipelago Europa", in cui le singole unità convivono in quanto irrimediabilmente separate:

La fatica (...) consisterà, dunque, nell'*armonizzare*, senza ridurle violentemente a Uno, le diverse figure, le diverse *isole*, tutte 'salve' nell'individualità del proprio carattere, ma tutte colte nella comune ricerca, nel comune amore (...) per quel Nome o per quella Patria che a tutte manca. (...) Nello spazio mobile e cangiante del coordinarsi e del coabitare (...) le singolarità dell'Arcipelago s'appartengono l'un l'altra perché nessuna dispone in sé del proprio Centro, perché il Centro non è in verità che quell'impeto, che obbliga ciascuna a 'trascendersi' navigando verso l'altra e tutte verso la Patria assente. (...). Nell'Arcipelago (...) città davvero *autonome* vivono in perenne navigazione le une *versus-contra* le altre, in inseparabile distinzione.²²²

L'armonia menzionata da Cacciari è dunque anche quella auspicata dalla narratrice de *L'isola riflessa* e dalla stessa Ramondino. Immersa fin da piccola in un contesto plurilingue e multiculturale, amante dell'Europa e dei viaggi come dimostrato anche dalla raccolta di racconti *In viaggio* (1995) e dal saggio *Taccuino tedesco* (1987), con *L'isola riflessa* la scrittrice omaggia il nucleo originario dell'Unione Europea, partito proprio dall'isola di Ventotene, e, insistendo sulla necessità di coltivare l'utopia nonostante il rischio della sua irrealizzabilità, evidenzia il bisogno di armonia e coesistenza fra le diverse componenti del continente.

²²² Cacciari, *L'Arcipelago*, 20-21.

L'ISOLA RIFLESSA, PROBLEMATICHE DI GENERE ED ECOFEMMINISMO

Uno dei punti fondamentali del testo di Ramondino riguarda la necessità di accogliere la differenza. La protagonista de *L'isola riflessa*, continuamente alle prese con le contraddizioni della sua personalità e il difficile rapporto con gli altri, è metafora sia della stessa isola di Ventotene, dilaniata dal suo passato di posto di prigionia e dal suo presente di mero luogo turistico, e sia dell'Europa, arcipelago di Stati in perenne dialettica gli uni con gli altri. Dato che l'accoglimento della contraddizione e della differenza è motivo cruciale nel testo e il “pensiero della differenza”, diffusosi in Europa e negli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta in parte grazie alle opere della psicanalista lacaniana Luce Irigaray, è nucleo fondamentale di molte posizioni teoriche femministe, sembra opportuno a questo punto condurre un'analisi delle problematiche di genere legate ai personaggi femminili descritti da Ramondino ne *L'isola riflessa*.

Poche pagine dopo l'inizio del testo, la narratrice descrive la sua visita in una delle dimore di Augusto, Villa Giulia, posta davanti al campo in cui Spinelli ottenne il permesso di coltivare patate. La resistenza di coloro che furono imprigionati sull'isola è simboleggiata dalle piante sopravvissute al difficile clima del territorio, piante di cui la narratrice sembra esperta:

Quasi nulla cresce su questa sottile crosta di terra arata dal vento,
se il tuo sguardo è superficiale. Altrimenti noti dovunque le piante
che per millenni si sono autoselezionate per resistere alla salsedine,
alla mancanza di acqua, alla spietatezza del sole e del vento: il
finocchio selvatico (...), l'assenzio odoroso (...), l'elicrisio dai fiori

gialli (...), il cisto (...), smilax aspra (...), la palma nana (...),
un'euforbia elioscopica (...), papaveri e bottoni d'oro.²²³

È interessante notare che per ogni pianta la narratrice fornisce delle caratteristiche e delle similitudini. Ad esempio, mentre i fiori bianchi del cisto vengono paragonati al volto disteso della giovane Simone Weil, le foglie spinose della smilax aspra sono associate al suo sguardo “spinoso e occhialuto”²²⁴ dopo aver compreso la “cruda aridità del mondo”.²²⁵ Questo passaggio ricorda quello dei *Promessi Sposi* dedicato alla descrizione della vigna di Renzo in cui la competenza botanica di Manzoni è unita a una riflessione sull'inquietante caos della realtà.²²⁶

²²³ Ibid., 9-10.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem. Inevitabile che la narratrice de *L'isola riflessa* abbia nominato la filosofa e mistica francese Simone Weil (1909-1943). L'interesse per il ragionamento filosofico, la solidarietà nei confronti delle classi operaie e la salute cagionevole costituiscono punti in comune con la stessa Ramondino.

²²⁶ Qui di seguito il passo di Manzoni tratto dal capitolo 33 dei *Promessi Sposi*: “Viti, gelsi, frutti d'ogni sorte, tutto era stato strappato alla peggio, o tagliato al piede. Si vedevano però ancora i vestigi dell'antica coltura: giovani tralci, in righe spezzate, ma che pure segnavano la traccia de' filari desolati; qua e là, rimessiticci o getti di gelsi, di fichi, di peschi, di ciliegi, di susini; gramigne, di farinelli, d'avena selvatiche, d'amaranti verdi, di radicchielle, d'acetoselle, di panicastrelle ma anche questo si vedeva sparso, soffogato, in mezzo a una nuova, varia e fitta generazione, nata e cresciuta senza l'aiuto della man dell'uomo. Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di e d'altrettali piante; di quelle, voglio dire, di cui il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce, o qualcosa di simile. Era un guazzabuglio di steli che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi insomma il posto per ogni verso; una confusione di foglie, di frutti, di cento colori, di cento forme, di cento grandezze: spighette, pannocchiette, ciocche, mazzetti, capolini bianchi, rossi, gialli, azzurri. Tra questa marmaglia di piante ce n'era alcune di più rilevate e vistose, non però migliori, almeno la più parte: l'uva turca, più alta di tutte, co' suoi rami allargati, rosseggianti, co' suoi pomposi foglioni verdecupi, alcuni già orlati di porpora, co' suoi grappoli ripiegati, guarniti di bacche paonazze al basso, più su di porporine, poi di verdi, e in cima di fiorellini biancastri; il tasso barbasso, con le sue gran foglie lanose a terra, e lo stelo diritto all'aria, e le lunghe spighe sparse e come stellate di vivi fiori gialli: cardi, ispidi ne' rami, nelle foglie, ne' calici, donde uscivano ciuffetti di fiori bianchi e porporini, ovvero si staccavano, portati via dal vento, pennacchioli argentei e leggieri. Qui una quantità di vilucchioni arrampicati e avvolti a' nuovi rampolli d'un gelso, gli avevan tutti ricoperti delle loro foglie ciondoloni, e spenzolavano dalla cima di quelli le lor campanelle candide e molli; là una zucca selvatica, co' suoi chicchi vermigli, s'era avviticchiata ai nuovi tralci d'una vite; la quale, cercato invano un più saldo sostegno, aveva attaccati a vicenda i suoi viticci a quella; e, mescolando i loro deboli steli e le loro foglie poco diverse, si tiravano giù, pure a vicenda, come accade spesso ai deboli che si prendono l'uno con l'altro per appoggio. Il rovo era per tutto; andava da una pianta all'altra, saliva,

Ramondino utilizza le piante per presentare la vitalità della natura e la ricchezza della diversità e infatti, di lì a poco, viene introdotto il gruppo di donne islandesi con “un fiore di acanto come un grande cero”.²²⁷ Significativa la scelta dell’acanto, pianta mediterranea citata negli scritti di autori classici e riprodotta nei capitelli corinzi di cui la narratrice ricorda la presenza nei testi scolastici e, successivamente, fra le piante selvatiche della costiera amalfitana:

Gli acanti li ho scoperti vivi e negletti solo da adulta, nei luoghi più inselvaticiti della costiera amalfitana, addossati gli uni agli altri e coperti di ragnatele e di polvere. Ed essi, mescolati a vegetazioni infestanti, (...), per me furono emozionanti (...). Non li avevo cercati ma mi erano apparsi, coniugando il ricordo delle aride nozioni scolastiche con l’improvvisa rivelazione della loro provenienza – è infatti una pianta di grande e magica bellezza.²²⁸

La scelta di far provenire le cinque artiste dall’isola nordeuropea dell’Islanda, luogo lontanissimo da Ventotene per ragioni storiche e climatiche, eppure qui ad essa legato in una prospettiva arcipelagica di dimensioni europee, dà l’opportunità di presentare un punto di vista

scendeva, ripiegava i rami o gli stendeva, secondo gli riuscisse; e, attraversato davanti al limitare stesso, pareva che fosse lì per contrastare il passo, anche al padrone” in Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi* (Novara: DeAgostini Scuola S.p.A., 2006), 639-640.

²²⁷ Ibid., 11.

²²⁸ Ibid., 12. La leggenda greca sull’acanto, riportata nel libro di Ernst and Johanna Lehner, *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees with over 200 Rare and Unusual Floral Designs and Illustrations* (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2003), 52, narra che una bella ragazza di Corinto si ammalò e morì. La sua nutrice depose tutti gli ornamenti e i ninnoli della ragazza in una cesta e posizionò la cesta sulla tomba della ragazza, sopra le radici di una pianta di acanto. Per evitare che gli oggetti nella cesta si bagnassero, ricoprì la cesta con una tegola. In primavera la pianta di acanto germogliò e le sue foglie si sparsero nella cesta. Quando raggiunsero la tegola, si ripiegarono sugli angoli di essa. Lo scultore ateniese Callimaco (V secolo A.C.) passò dal cimitero e fu così colpito dalla bellezza di quella apparizione che trasse da lì la sua idea per il progetto del capitello della colonna corinzia. Questo progetto è divenuto dunque un monumento architettonico in onore della ragazzetta sconosciuta morta 2500 anni fa.

esterno, diverso, sull'isola pontina. Prima di inoltrarsi nella descrizione dell'incontro con le cinque attrici islandesi, la narratrice compie una breve digressione sullo sguardo e sul contrasto fra il suo osservare passivo e privo di potere e quello, invece, intriso di dominio:

L'occhio, se si sofferma a lungo su cose e persone in modo disinteressato, è privo di potere, mentre se vede solo ciò che vuole vedere, la prevaricazione prevale sulla condivisione. (...) è distratto, attento solo a una parte della creatura o oggetto osservato, uno sguardo dovuto a invidia, crudeltà, lascivia, una stretta pupilla che delimita il proprio campo visivo. Lo sguardo del seduttore, dell'aguzzino, del sorvegliante, del cacciatore – che addirittura deve chiudere un occhio per mirare bene.²²⁹

Significativa la scelta del maschile nell'elenco dei potenziali detentori di uno sguardo di dominio: lo sguardo oppressore e reificante dell'uomo sul corpo della donna, dei soggetti più deboli e persino degli animali è infatti alla base di molti studi di ecofemminismo.²³⁰

Lo sguardo della narratrice è invece uno sguardo di accoglienza del diverso e le cinque artiste islandesi decidono di invitarla a bere vino con loro e, successivamente, a cenare insieme. Il vino, condannato dai conoscenti e amici della narratrice, in questo caso non solo diviene un

²²⁹ Ibid., 14-15.

²³⁰ Tra cui *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* (1990) di Carol J. Adams e la raccolta di articoli curata da lei e da Josephine Donovan *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations* (1995). Questi testi si focalizzano sul rapporto fra femminismo e difesa degli animali e su come la prevaricazione sulle donne costituisca un modello per altre forme di abuso. Scrivono Donovan e Adams nell'introduzione a *Animals and Women*: "We believe that feminism is a transformative philosophy that embraces the amelioration of life on earth for all life-forms, for all natural entities. We believe that all oppressions are interconnected: no one creature will be free until all are free – from abuse, degradation, exploitation, pollution, and commercialization. Women and animals have shared these oppressions historically, and until the mentality of domination is ended in all its forms, these afflictions will continue".

elemento positivo di connessione fra la protagonista e le straniere, ma serve anche per offrire il punto di vista esterno sull'Italia: "per noi nordici l'Italia è il vino rosso",²³¹ afferma infatti una delle donne. Il vino è dunque "farmaco", termine che racchiude già in sé un'ambivalenza in quanto derivante dal greco *phármakon* che significa infatti, al tempo stesso, "rimedio" e "veleno".²³²

I nomi delle cinque artiste riecheggiano quelli delle dame dell'impero romano che soffrirono la mentalità patriarcale e vennero esiliate sull'isola: Scribonia, Giulia, Agrippina, Ottavia, Domitilla. Come racconta una delle artiste:

Tutte queste dame imperiali, costrette a sposarsi persino a undici anni, e comunque sempre con uomini scelti dai padri, ripudiate, relegate qui, anche uccise, perché accusate di lascivia o solo di essere sterili o solo di essere, - e l'ultima, Domitilla, di giudaismo -, e mai perché erano di intralcio agli amori o alla smania di potere dei vari imperatori, per noi valgono ancora come immagine della condizione della donna oggi (...) Quando leggo la cronaca nera penso spesso a loro.²³³

²³¹ Ramondino, *L'isola riflessa*, 15.

²³² Riguardo alla scrittura come *phármakon*, tema fondamentale ne *L'isola riflessa*, si veda anche Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy" in *Dissemination* (Chicago: University Press, 1981), 63-171.

²³³ Ramondino, *L'isola riflessa*, 21. Scribonia (68 a.C.-16 d.C.) fu la seconda moglie dell'imperatore Ottaviano Augusto e madre della loro figlia Giulia (39 a.C.-14 d.C.). Scribonia fu costretta a separarsi dal precedente marito per sposare Ottaviano Augusto che, successivamente, decise di divorziare da lei. La donna si prese cura della figlia Giulia quando venne esiliata per adulterio e tradimento ma l'imperatore Tiberio decise di separarle e costrinse Giulia a morire di fame. Agrippina (15 d.C.-59 d.C.), sorella dell'imperatore Caligola, venne da lui esiliata per aver complottato contro di lui; Ottavia (40? d.C.-62 d.C.), prima moglie dell'imperatore Nerone, venne da lui dapprima esiliata e poi uccisa per poter sposare Poppea; Domitilla (I secolo d.C.-I secolo d.C.), nipote dell'imperatore Vespasiano, venne esiliata da Domiziano per essersi dichiarata seguace del giudaismo.

Nel descrivere lo spettacolo da mettere in scena le artiste islandesi sottolineano il loro desiderio di mostrare quanto queste dame imperiali fossero state vittime del sistema patriarcale.

Rovesciando quindi i giudizi nei confronti di queste donne da parte degli storici dell'epoca, le artiste sembrano voler compiere una vera e propria opera di revisionismo, accennando anche alla voglia di includere nello spettacolo la storia di Germaine, moglie dell'antifascista Giorgio Amendola che condivise con lui il destino su un'altra isola (Ponza), da lui descritto nel volume di memorie *Un'isola*. È interessante notare come le artiste riescano a empatizzare con Germaine ridimensionando la figura di Amendola, presentato come un energumeno machista e violento:

In tutto il libro di memorie di Amendola, con tanti anni di lotta clandestina, carcere, confino, l'unico episodio crudele e cruento, descritto minutamente, è quello dello svergineamento di Germaine, quando lo raggiunge da Parigi al confino. Ebbe un'emorragia di notte, lui dovette chiamare le guardie che li sorvegliavano fuori la porta, e ricorrere al medico. «Mi accorsi, - scrive, - che il sangue era troppo!» E lei non se ne era accorta? Perché ci comunica questo particolare? Come se avesse voluto dirci che il suo cazzo era stato possente. Lui pesava 94 chili, lei 45. Non poteva essere più delicato?²³⁴

Rispetto al testo di Ramondino e alla sua idea di isola arcipelagica “riflessa” nelle tracce del suo passato, nelle contraddizioni e ambiguità del presente e, al tempo stesso, nelle sue molteplici potenzialità, il testo di Amendola presenta l'isola unicamente come metafora della sua propria

²³⁴ Ibid., 23-24.

vicenda personale. Lui stesso è quell' "isola" del titolo che decide di iscriversi al PCI nonostante la provenienza da un ambiente liberale; che chiede al Partito Comunista di cui fa parte di distaccarsi dalla matrice russa per dare più attenzione ai problemi nazionali; che sceglie di frequentare Germaine Lecoq nonostante la sua non appartenenza al partito; che vive la solitudine e la tristezza del confino. Sebbene nell'autobiografia di Amendola sia presente una lieve consapevolezza del diverso trattamento riservato a uomini e donne del partito – quest'ultime aspramente criticate qualora intrecciassero una relazione con altri compagni in caso di arresto del marito, cosa che non avveniva per gli uomini in caso di arresto della moglie, il testo trasuda maschilismo. Questo maschilismo si evince, oltre che nell'episodio dello sverginiamento di Germaine, citato dalle artiste islandesi ne *L'isola riflessa*, anche nella descrizione delle prime fasi della relazione con Germaine, durante le quali Amendola da una parte è sorpreso che lei ami profondamente i libri e dall'altra cerca paternalisticamente di fornirle testi a suo parere necessari affinché il loro dislivello culturale non sia insormontabile.²³⁵ A causa della relazione con Amendola, Germaine Lecoq visse giorni terribili ma si dimostrò compagna coraggiosa e di grande sensibilità: dato che il matrimonio con Amendola venne celebrato durante il confino a Ponza, la loro "luna di miele" avvenne in assoluta mancanza di intimità sotto gli occhi della ronda, e inoltre, durante la guerra, ella fu costretta ad espatriare con la figlia Ada in Francia. Germaine morì cinque giorni dopo la morte del marito, avvenuta nel 1980 dopo una lunga e proficua carriera politica.

²³⁵ Qui di seguito il passo a cui si fa riferimento: "V'era in Germaine una insaziabile curiosità, non si stancava mai di chiedere, tutto quello che vedeva non andava mai perduto, restava nel fondo della sua coscienza. Amava molto i libri, ed era sorprendente il suo grado di cultura, anche se disordinata (...). Cominciai a portarle dei libri, che leggeva con passione: da Balzac a Zola. Nella presunzione che non vi fossero dislivelli culturali insuperabili, le feci leggere anche un libro noioso come il *Point et contrepoint* di Huxley, apparso in edizione francese". Giorgio Amendola, *Un'isola* (Milano: Rizzoli, 1980), 76-77.

Oltre all'omaggio a Germaine Lecoq, ne *L'isola riflessa* è presente il punto di vista delle donne che aiutarono a diffondere le idee dei propri compagni antifascisti duramente confinati a Ventotene. La narratrice descrive la vicenda di Ursula Hirshmann, antifascista tedesca socialdemocratica che fu moglie dapprima di Colorni e successivamente di Spinelli e contribuì alla diffusione del "Manifesto di Ventotene" a Roma e a Milano durante la prigionia degli autori sull'isola. La narratrice commenta alcuni brani tratti dalla biografia di Hirshmann *Noi senzapatria* (pubblicato postumo nel 1993) in cui l'attivista tedesca racconta la sua giovinezza a Berlino, il periodo dell'esilio in Francia in cui conobbe Colorni, il matrimonio a Trieste e la loro attività antifascista. La narratrice de *L'isola riflessa* è colpita dalla conclusione dell'autobiografia, interrotta bruscamente nel 1937, poco prima dell'inizio del confino di Colorni a Ventotene. Hirshmann accenna alla relazione extraconiugale con Spinelli, che anni dopo diventerà suo secondo marito, non riuscendo a trovare il termine giusto per definirla e concludendo con la parola "fuga". La narratrice de *L'isola riflessa*, dopo aver sottolineato che Hirshmann non poté concludere la sua autobiografia perché colpita da emorragia cerebrale nel 1975, compie una digressione sull'ultima parola del testo di Hirshmann, "fuga", evidenziandone la potenzialità e le possibili implicazioni nel considerare *in toto* la vicenda esistenziale di Hirshmann:

Nella contrastata etimologia della parola «fuga», in senso musicale, dal tedesco *fünge*=piegare, adattare, che accennerebbe alla complessa costruzione contrappuntistica, o dal latino *fuga*, che accenna ai temi musicali che sembrano rincorrersi l'uno dietro l'altro, si manifesta la duplicità inestricabile in ogni opera tra adattamento alla realtà e alla ragione e fuga dalla realtà e nella

sragione. La piccola fuga di Ursula (*ci costringe*, ndr) a mettere in discussione le ragioni della convenzione sociale. La sua grande fuga nell'inconsapevolezza a mettere in discussione le ragioni della consapevolezza.²³⁶

La narratrice, ripensando alla sua “rischiosa fuga”²³⁷ nell'alcol e nell'isola ritiene che non possa essere capita dalle persone a lei care perché, nel corso della storia, l'intolleranza nei confronti del diverso è sempre stata una costante. Inoltre, la sensibilità delle opere dei grandi artisti del passato non è mai bastata a convincere gli uomini della necessità dell'accoglienza della differenza e della contraddizione:

Nelle fughe di Bach sono compresenti adattamento e «fuga insensata», ragione e follia, rispetto della convenzione e libertà da essa. Ma per confrontarsi con il prigioniero, il folle, l'etilista, il drogato, l'omosessuale, la donna, il dissidente politico, l'etnicamente diverso, il seguace di un'altra fede non sono bastate agli uomini né le opere di Benvenuto Cellini o di Genet, di Tasso o di Artaud, di Poe o di Sartre, di Baudelaire o di Ginsberg, di Wilde o di Proust, di Louise Labé o di Elsa Morante, di Dante o di Ignazio Silone, di Omar Khayyâm o di Senghor, di Lutero o di Rushdie, né le più oscure e tenaci opere di migliaia e migliaia di uomini senza fama.²³⁸

²³⁶ Ibid., 103.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibid., 104.

Ramondino si colloca dunque all'interno di una genealogia di grandi artisti la cui acuta sensibilità li ispirò ad esplorare profondamente le ambiguità dell'animo umano. La fruizione e produzione di letteratura attraverso la lettura e la scrittura sono per la narratrice de *L'isola riflessa* e per la stessa Ramondino i mezzi con i quali assorbire e creare mondi in cui sia presente lo slancio verso l'utopia e, al tempo stesso, la consapevolezza della difficoltà della realizzazione dell'utopia. D'altro canto, la letteratura di consumo rappresenta il diversivo di chi ormai non spera più, come la padrona del motel in cui la narratrice decide di trascorrere la sua permanenza sull'isola. Questa donna, assidua lettrice dei romanzi rosa della collana Harmony, è stata costretta a vivere dapprima ad Ischia e poi a Ventotene per assecondare il desiderio di suo marito e conduce nell'inerzia la sua malinconica esistenza da esiliata. La padrona del motel, quindi, esemplifica tutte le donne oppresse da una situazione familiare e domestica di sopruso e di abiezione:

Il vento qui urla ininterrottamente, d'inverno, sulla falesia nuda ed esposta, e lei, dice, vorrebbe urlare con lui, ma non può, con quel marito padrone al suo fianco. Rimpianto e tristezza le impediscono di seguire altrove le sorti movimentate di figli e nipoti; così come di notte – unita la notte all'urlo del vento – di immergersi nelle storie infelici dal lieto fine delle sue eroine. Le sue veglie notturne sono un'estenuante attesa del mattino, mentre chi la considera folle o bambina, dorme tranquillo al suo fianco.²³⁹

²³⁹ Ibid., 26-27.

Il fragore con cui il vento si abbatte sulla falesia di notte è lo stesso che nella padrona del motel rimane soffocato per paura di destare il marito che le dorme accanto. Questo personaggio rappresenta dunque la versione contemporanea delle dame che in epoca imperiale romana vennero controllate e represses dagli uomini a loro vicini.

Nella seconda parte del testo viene affrontata la tematica della maternità e le sue implicazioni a livello esistenziale. La narratrice, seduta sulla poltrona di un bar di fronte al mare, descrive un gruppo di donne attorno ad una mamma con un neonato. La narratrice riporta i commenti del gruppo di donne, affannate nel consigliare alla neomamma il modo più giusto per allevare il bambino, ed è affascinata dall'armonia della coppia madre-figlio che prevale sul cicaleccio molesto: "Un cerchio magico separa la giovane mamma e il bambino da quel chiacchierio (...) lo stesso cerchio magico che i grandi pittori del Rinascimento tracciano attorno alle loro *Madonna col Bambino*. (...) nessuno riuscirà mai a spiegare la vita".²⁴⁰ La sacralità della maternità descritta nella citazione precedente è accostata successivamente all'elemento giocoso presente in essa nel racconto della neomamma che spruzza le amiche con un getto di latte del suo seno. Le mestruazioni e l'allattamento vengono dalla narratrice comparati in quanto fenomeni femminili strettamente legati, capaci di suscitare dialogo e sorellanza fra donne se liberati dalle etichette create dal sistema patriarcale:

Quasi quel fiotto bianco fosse un'infrazione. E di essa era
consapevole la responsabile, che allo stesso modo delle compagne
aveva urlato e riso. Come a dire alle amiche che quel fiotto
giocosamente offerto non era una profanazione, ma ancora le univa
nel loro destino di amazzoni e che quel bianco, in cui si era

²⁴⁰ Ibid., 134.

trasformato il più vergine rosso, non era diventato tale per
un'alchimia definitiva operata dal maschio. E che dal severo
cerchio magico della maternità si poteva uscire di nuovo col
gioco.²⁴¹

Nel riconoscere la capacità connettiva e vitale di liquidi precipuamente femminili, il latte materno e le mestruazioni, la narratrice de *L'isola riflessa* si avvia alla fine del romanzo con una nuova consapevolezza riguardo alla necessità della reciproca relazione con l'altro da sé, venendo dunque a patti con il ricordo doloroso del quasi annegamento nel mare descritto nella prima parte del testo. Mentre il quasi annegamento nella liquidità marina era stato infatti un tentativo di annullarsi nell'elemento principe che tutto contiene e in cui tutto scorre, l'osservare la complicità instaurata dalle donne grazie al latte materno le apre una nuova prospettiva, collegata anche alla riflessione sul contatto con la nuova vita che da quel latte è alimentata. La sorellanza che si instaura fra la narratrice e la neomadre che le pone il proprio figlio in braccio fa sorgere infatti nella narratrice un nuovo slancio utopico legato all'annullamento dello scorrere del tempo e della rigida distinzione fra sé e l'altro da sé:

E io ho sentito che fra le mie braccia c'erano nel contempo me
stessa bambina e lei, la mamma, bambina, e tutti i bambini del
mondo. Sentire un neonato fra le braccia ti apre al tutto e nel
contempo ti concentra su di esso soltanto, quasi fosse lui il tutto, e
la dolcezza che ti senti nel corpo è inscritta, seppure per pochi
attimi, anch'essa in un cerchio magico, nel quale regna soltanto

²⁴¹ Ibid., 134-135.

l'utopia dell'amore. (...) Ti senti un pezzetto di infinito – o di
indefinito – come il suo sguardo.²⁴²

Ramondino sembra dunque prefigurare quello che è stato definito da Astrida Neimanis “idrofemminismo” e che, rifacendosi al discorso sui liquidi di Irigaray nel suo *Amante marina di Friedrich Nietzsche* (1980) in cui la femminista francese dialoga con Nietzsche utilizzando la metafora del mare per descrivere il genere femminile, compie un salto ulteriore per spiegare quanto i nostri corpi, lungi dall'essere entità separate e inferiori all'anima o al *cogito* come stabilito dalla tradizione metafisica occidentale, siano in realtà essenziali e strettamente interconnessi proprio grazie al loro essere composti, alimentati, attraversati e uniti dall'acqua. Non esclusivamente specificità femminile, il “corpo fluido” è alla base di un nuovo modo di pensare eticamente e politicamente: le distinzioni fra umano e nonumano e l'idea stessa di superiorità assoluta e dominatrice dell'umano si annullano e sorge l'urgenza di ripensare il rapporto non solo con la comunità, ma con la natura e lo spazio. Lo sfruttamento delle risorse, l'estinzione di specie marine, l'inquinamento dell'acqua che, ingerita dalle madri, modifica il latte con agenti tossici, sono tutte questioni da affrontare grazie a questa nuova corrente di pensiero e di scrittura che espande i confini del femminismo.²⁴³

²⁴² Ibid., 135.

²⁴³ Astrida Neimanis, “Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water,” in *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies, and Subjectivities in Feminists Thought and Practice*, a cura di Henriette Gunkel, Chrysanti Nigianni e Fanny Söderbäck (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 96-115.

CAPITOLO 3

La Ocaña di Anna Maria Ortese

Per allargare ulteriormente l'orizzonte di questo studio e portarlo così a compimento, dopo l'analisi della Sardegna di Deledda in relazione con l'Italia, e della Ventotene di Ramondino in prospettiva europea, questo capitolo si focalizza sulla dimensione che definirò mondiale e "planetaria" dell'isola immaginaria di Ocaña in cui è ambientata gran parte del romanzo *L'Iguana* (1965) di Anna Maria Ortese.²⁴⁴ La prima parte del capitolo funge da introduzione e fa il punto sulla critica riguardo a *L'Iguana* come testo femminista e postcolonialista; la seconda parte è dedicata al legame di Ortese con l'isola; la terza parte comprende un'analisi del significato geopolitico e geosimbolico di Ocaña alla luce delle teorie di Edouard Glissant e di altri studiosi del "discorso caraibico" e dell'ecocritica.²⁴⁵

Cercherò di dimostrare come *L'Iguana* può essere considerato, oltre a un atto di accusa nei confronti del patriarcato, del colonialismo, e del capitalismo, anche un testo "caraibico", non

²⁴⁴ A sostegno dell'idea di Ortese narratrice dal respiro universale si riporta la riflessione di Monica Farnetti riguardo al bisogno della scrittrice "di sperimentare [...] più in grande l'idea di patria e di dare riscontro al sentimento di un'appartenenza planetaria, cosmica, legata a un'estrema intimità con la natura e a una competenza suprema di relazione col mondo, corpo celeste depositario, come un caro fratello, della sua tenerezza" in "Toledo o cara. L'esilio di Anna Maria Ortese," in *Tutte le signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee* (Milano: La Tartaruga, 2008), 164.

²⁴⁵ I miei punti di riferimento critico-teorico saranno in particolare i testi *Caribbean Discourse* (1989, ma pubblicato in francese con il titolo *Le Discours Antillais* nel 1981) e *Poetics of Relations* (1997, ma pubblicato in francese con il titolo *Poétique de la relation* nel 1990) dello scrittore e critico letterario martinicano Edouard Glissant; il saggio *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective, Second Edition* (1996) dell'autore cubano Antonio Benítez-Rojo; il lavoro *Empire's Crossroads. A History of the Caribbean From Columbus to the Present Day* della storica Carrie Gibson; l'articolo "Isole mediterranee: spazio di accoglienza-spazio di esclusione" (2005) e il saggio *Geofilosofia del mare. Tra Oceano e Mediterraneo* (2007) della geofilosofo Francesca Saffioti; gli articoli "Rifiuti tossici? Non nel mio cortile (nel loro sì, però). Un'analisi del razzismo ambientale" (2014) della studiosa Serenella Iovino; "Let Them Drown. The Violence of Othering in a Warming World" (2016) della giornalista, attivista e regista Naomi Klein. Altri testi consultati: *Caribbean Literature and the Environment Between Nature and Culture* (2005), a cura di Elizabeth M. DeLoughrey, Renée K. Gosson, e George B. Handley; *Environmental Culture* (2002) e *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) di Val Plumwood; *Ecologia Letteraria* (2015) di Serenella Iovino.

solo per la provenienza della protagonista (Iguana o Estrellita dei Caraibi), ma anche per alcune caratteristiche che ne rivelano la capacità arcipelagica di mettere in discussione le costrizioni della logica binaria occidentale e tutto ciò che di negativo ne consegue.²⁴⁶ Illustrerò in particolare la relazione di Ocaña con i diversi tipi di colonialismo che Ortese mette in scena, la conseguente reazione ad essi da lei immaginata, e infine la capacità dell'isola, in quanto luogo di re(l)azione, di trasformarsi in ideale laboratorio per riflessioni di carattere ecologico che riguardano l'intero pianeta.

***L'IGUANA* TESTO FEMMINISTA E ANTICOLONIALISTA**

L'Iguana, romanzo complesso che purtroppo non riuscì a ottenere il meritato successo subito dopo la sua pubblicazione nel 1965, venne riassunto da Ortese in questo modo:

Un brav'uomo va in un'isola – è molto ricco e può andare
dovunque – e conosce un mostro. Lo prende come cosa possibile, e
vorrebbe reintegrarlo – suppone ci sia stata una *caduta* – nella
società umana, anzi borghese, che ritiene il colmo delle virtù. Ma
si è sbagliato: perché il mostro è un vero mostro, anzi esprime
l'animo puro e profondo dell'Universo – di cui il signore non sa
più nulla, tranne che è merce, e si possono apporvi cartellini col
prezzo, e contrattare stelle e così via.²⁴⁷

²⁴⁶ Rita Wilson ha descritto *L'Iguana* in questi termini "brief and transparent, but infinitely rich in references and possible readings" nel suo "From Mythic Revisionism to the Limits of Realism: Anna Maria Ortese and Paola Capriolo," in *Speculative Identities: Contemporary Italian Women's Narrative* (Leeds: Northern Universities Press, 2000), 25.

²⁴⁷ Anna Maria Ortese, *Corpo Celeste* (Milano: Adelphi, 1997), 83.

Molti critici si sono interrogati soprattutto sul “mostro” di cui parla Ortese, l’iguana del titolo che, avendo sembianze animali e sembianze umane e subendo continuamente i sentimenti contrastanti degli abitanti dell’isola don Ilario e i suoi fratelli, turba il conte Daddo e ne sconvolge l’esistenza a tal punto da condurlo alla morte. È interessante notare che il termine “mostro” derivi dal latino *mōnstrum* che a sua volta proviene da *monère* ossia “avvertire”. L’Iguana, esprimendo “l’animo puro e profondo dell’Universo”, è figura di avvertimento in quanto, pur essendo messa ai margini dal sistema patriarcale e capitalista occidentale, ne presenta le nefandezze e la necessità di sovvertirlo.²⁴⁸

Neria De Giovanni ha spiegato che la scelta dell’iguana femmina deriverebbe dalla riflessione di Ortese sulla tradizionale concezione patriarcale e maschilista che avrebbe individuato nel femminile la devianza alla base della mostruosità e del legame col diavolo.²⁴⁹ Come individuato da Adria Frizzi, l’Iguana, unica presenza femminile dell’isola, svolgerebbe nel corso del romanzo la funzione di musa ispiratrice, oggetto del discorso autoriale o spettatrice, sempre “straniera” al discorso dominante.²⁵⁰ Dopo essere stata amata da don Ilario, in un

²⁴⁸ “L’alterità di questa bambina-rettile [...] *ammonisce* sulla “dipendenza negata” del mondo dei suoi oppressori dal suo mondo e dalla sua esistenza”. Serenella Iovino, “La differenza e l’ammonimento. Il femminile trasversale nell’ ‘Iguana’ di Anna Maria Ortese,” in *Ecologia letteraria* (Milano: Edizioni Ambiente, 2015), 80.

²⁴⁹ “Ma perché proprio un’Iguana? Un rettile gigante? È noto che già Aristotele [...] vedeva nel femminile il primo incidente genetico per ogni specie vivente, devianza sulla scala della natura che portò inesorabilmente alla fenomenologia dei mostri. Dunque l’Iguana è femmina in quanto mostro, ma anche mostro in quanto femmina. Più avanti si dirà chiaramente che l’Iguana, poiché bestia, non ha anima. [...] Un procedimento teologico-ideologico che toccherà il suo limite nell’asserzione secondo cui la donna sarebbe priva dell’anima, come dimostrò ancora nel 1595 la *Disputatio nova contra mulieres que probatur eas homines non esse* pubblicata a Francoforte”. Neria De Giovanni, “«L’Iguana» di Anna Maria Ortese: l’ambiguità di una metamorfosi incompiuta,” *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 18, no. 2/3 (maggio/dicembre 1989): 424-425.

²⁵⁰ “But the defining role for the Iguana, the one that subsumes and makes possible all the others, is that of Ilario’s muse first and object of Daddo’s fiction later [...] she’s audience, muse and object of fiction, but never author in the way Ilario and Daddo are. In fact, she’s illiterate, and her speech itself is broken, filled with interruptions, hesitations (the recurring ellipses) and expressions of subordination (*o senhor...*), which serve as a reminder of her own foreignness to the dominant discourse”. Adria Frizzi, “Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name

momento precedente all'incontro di quest'ultimo con Daddo, Iguana viene disprezzata e usata come serva, divenendo quindi vittima, come sostiene Rita Wilson, di un sistema di reificazione e abuso.²⁵¹ Successivamente, nel momento in cui, per la sua presunta diversità, inizia a rappresentare una minaccia per il matrimonio fra don Ilario e una ricca ereditiera americana, e quindi un ostacolo all'ascesa sociale di don Ilario, viene battuta e cacciata. Interiorizzando lo sguardo di chi la opprime, Iguana scopre di essere "tutta verde e brutta, un vero serpente",²⁵² acquisendo essa stessa il linguaggio del suo oppressore e aborrendo quella che lei considera la propria alterità malvagia. Nello sguardo turbato di Daddo, prima della sua caduta nel pozzo, Iguana diventa "una creaturina bellissima, tutta vestita di merletto bianco, con una fascia rosa alla cintura, e due scarpini anche rosa"²⁵³ mentre, alla fine della storia, quando lo sguardo sull'isola e sui suoi abitanti è quello fornito al lettore da una cliente altolocata sull'isola, Iguana è una ragazza descritta in questi termini:

c'è anche una ragazzetta che non mi piace punto: l'età può essere molta, o nulla. Non si vede a causa di come si pettina. Uno sgarbo istintivo, e qualche trasognatezza, annullano tutte le qualità (improbabili) della sua personcina. Quando ti guarda – e gli occhi, per la verità, sono un lago di luce nera, sono fissi e dolci – può

of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's 'L'iguana,'" *Italica* 79, no.3 (2002): 386.

²⁵¹ Scrive Rita Wilson riguardo a Iguana come esempio di mercificazione: "Ortese invented the parable of the iguana in order to describe [...] the betrayal of the innocent, of those 'who trust'. In the controversy between nature and culture, this monstrous being, half human, half animal, underlines the principles of 'reification' and 'oppression' deeply rooted in life itself. She is the true example of the creature as 'economic commodity'. In "From Mythic Revisionism to the Limits of Realism: Anna Maria Ortese and Paola Capriolo," in *Speculative Identities*, 25.

²⁵² Ortese, *L'Iguana* (Milano: Adelphi, 1986), 127.

²⁵³ *Ibid.*, 156.

sembrare anche buona, ma poi capisci che non guarda te, guarda qualcosa, dietro di te, che non ritornerà, e ciò fa una cattiva impressione. Più che deficiente, come assicura il prete, a me sembra matta, uno di quei disgraziati impasti di orgoglio e cattivo carattere, che fanno la inguaribile miseria di queste isole.²⁵⁴

Scimmia, serva, iguana, diavolo, matta: sono tutte etichette che non riescono tuttavia a ingabbiare il multiforme personaggio del testo di Ortese in un'unica identità. Come afferma Gian Maria Annovi offrendo una lettura postcoloniale del testo di Ortese, il rifiuto di Iguana di essere incasellata in una stabilità ontologica è dovuto al suo desiderio di rappresentare qualsiasi soggetto subalterno e, al tempo stesso, di rigettare il discorso coloniale.²⁵⁵ Emblema degli stessi abitanti dell'isola (viene definita infatti da Daddo “popolo” e “anima stessa di quest'isola”²⁵⁶), Iguana rappresenta, secondo Luisa Cordaro, coloro che, non possedendo alcun patrimonio, sono depauperati di libertà e diritti fondamentali e vengono assoggettati ai poteri dominanti.²⁵⁷

²⁵⁴ Ibid., 179.

²⁵⁵ “The Iguana, the epitome of the subaltern subject, refuses to be fixed to a single identity in order to reject the violence of colonial discourse. [...] That is why our Iguana seems to possess infinite identities: Estrellita, Perdita, devil or maid, woman or animal, but also native. [...] The nature of the Iguana, who represents the entire spectrum of the subaltern, is *endlessly* shape-shifting”. Gian Maria Annovi, “‘Call Me My Name’: The Iguana, the Witch, and the Discovery of America,” in *Anna Maria Ortese, Celestial Geographies*, a cura di Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2015), 340-341.

²⁵⁶ Ortese, *L'Iguana*, 152.

²⁵⁷ “She is the representation of those that have no social rights and is not considered a civil man/woman because she has no financial status. The iguana is not human enough to have social and religious rights, but she is human enough to do servile work and be taken advantage of” in Luisa Cordaro, “*L'Iguana* and *Estivi terrori*: Ortese's Response to Her Time,” in “Anna Maria Ortese: A Testimony of Time” (Tesi di dottorato, University of Toronto, Toronto, 1999), 175.

Tuttavia, proprio perché, non possedendo nulla, non ha nulla da perdere, Iguana mantiene una sua paradossale libertà.²⁵⁸

Per Vilma De Gasperin *L'Iguana* è un libro profondamente etico, impregnato di indignazione nei confronti dell'ingiustizia sociale. L'isola di Ocaña è il luogo di convergenza di personaggi diversi spinti sull'isola da un desiderio di conquista; le allusioni letterarie e geografiche contenute nel testo, puntualmente esaminate dalla studiosa, evocano vari momenti della storia del colonialismo che quindi diviene il modello per qualsiasi situazione storica in cui un gruppo si approfitta di un altro.²⁵⁹ Approfondendo la lettura de *L'Iguana* come testo anticolonialista, Annovi si sofferma sulla figura di Daddo come “vecchio e nuovo colonizzatore europeo” in quanto Daddo ha, come Cristoforo Colombo, una predilezione per il piccolo paesino Palos a sud della Spagna e, sempre come il navigatore genovese, si avventura verso terre ignote che, nel suo caso, sono anche quelle dell'inconscio.²⁶⁰ Annovi individua inoltre tre caratteristiche che rendono *The Tempest* di Shakespeare, testo a cui Ortese fa un chiaro riferimento nel titolo della seconda parte de *L'Iguana* “La tempesta”, utile per una riflessione sul colonialismo: Daddo e Prospero provengono da Milano; l'isola di entrambi i testi è misteriosa e fantasmatica;

²⁵⁸ Scrive Wilson: “this disinherited creature is mythicized as an unattainable, indestructible ideal, a creature who remains free because she possesses nothing and wants nothing.” “From Mythic Revisionism to the Limits of Realism: Anna Maria Ortese and Paola Capriolo,” in *Speculative Identities*, 25.

²⁵⁹ “Through geographical and literary allusions Ortese uses the paradigm of colonization, not so much to retell the story of past conquests and shameful exploitations, as to shed light on what she saw as a plague of modernity, which reproduces, in different contexts and under different means – mainly represented by economic power – man’s quest for personal gain at the cost of the exploitation of others. Vilma De Gasperin, “Fantasy and Social Critique in *L'Iguana*” in *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese* (Oxford: University Press, 2014), 245.

²⁶⁰ “In the case of Daddo [...] past and present merge. He embodies at once a new and old European colonizer, since the cartographic blank he experienced is the same one that Columbus himself had to face during his first voyage”. Annovi, ““Call Me My Name”: The Iguana, the Witch, and the Discovery of America,” in *Anna Maria Ortese, Celestial Geographies*, 332.

Calibano e Iguana sono l'Altro demoniaco da soggiogare.²⁶¹ Riguardo a quest'ultimo punto, Annovi parla del processo di "iguanizzazione" in base al quale le forze dominanti trasformano una ragazza in un animale mostruoso.²⁶² L'isola di Ocaña, dunque, costituisce una metafora per qualsiasi spazio postcoloniale in quanto il violento discorso patriarcale, coloniale e capitalista, di cui fa parte anche il mondo editoriale, viene smantellato.²⁶³

Sebbene anch'io consideri *L'Iguana* un testo utile per riflettere su problematiche del colonialismo non ancora risolte, credo sia importante discutere anche di come il testo alluda alla loro invasività in termini ecologici per il nostro pianeta. Inoltre, la novità della mia interpretazione risiede nell'applicare le idee di Glissant riguardo alla capacità arcipelagica dei Caraibi di relazionarsi e reagire al sistema di pensiero occidentale per mettere in luce l'aspetto "caraibico" di Ocaña e, di conseguenza, anche de *L'Iguana*.

ANNA MARIA ORTESE E L'ISOLA

Le isole come luoghi dell'immaginario e come spazi concreti costellarono l'esistenza di Ortese. Nata a Roma nel 1914 da padre siciliano di origini catalane e da madre napoletana i cui

²⁶¹ Qui di seguito un breve riassunto del dramma shakespeariano: costretto dal fratello Antonio all'esilio su un'isola insieme alla figlia Miranda, il duca di Milano Prospero rende suo schiavo l'unico abitante dell'isola, il mostro Calibano, poiché ha cercato di abusare di Miranda. Grazie alle arti magiche e all'aiuto dello spirito Ariel, Prospero provoca una tempesta che fa naufragare la nave in cui viaggiano Antonio, il re Alonso e suo figlio Ferdinando. Dopo molte vicissitudini, tra cui la ribellione contro Prospero organizzata da Calibano, la vicenda si conclude con il matrimonio tra Ferdinando e Miranda e il riavvicinamento tra Antonio e Prospero. William Shakespeare, *The Tempest*, a cura di A. R. Braunmuller (London: Penguin, 1999).

²⁶² "Power and epistemic violence become visible on the servant's tiny body, a crucial site for colonial inscription, with the result that they literally make it green, turning a servant girl into an animal, a monster. Power and violence are the forces at work behind the animalization of the Other, a process that in our case can be described as *iguanification*". Annovi, "Call Me My Name": The Iguana, the Witch, and the Discovery of America," in *Anna Maria Ortese, Celestial Geographies*, 330.

²⁶³ Scrive Gian Maria Annovi: "The space that Ocaña represents is neutral, a metaphor for any postcolonial space. Although the island refuses nationality, its inhabitants feel an attachment to a homeland: Portugal, a once immense colonial Empire, which in the 1960s, when Ortese was writing her novel, was still trying to resist the emerging nationalist guerrilla movements in some of its African territories" in *ibid.*, 331.

antenati erano rinomati scultori della Lunigiana, durante l'infanzia Ortese visse in Basilicata, in Campania e in Libia (che all'epoca era una colonia italiana): un primo girovagare che si sarebbe rivelato una costante durante la sua vita. Durante il viaggio verso la Libia, la famiglia Ortese si fermò a Malta per una visita allo zio materno Alessandro il quale, capitano di nave, viveva sull'isola mediterranea con la governante Anna. Questo episodio fu all'origine del racconto "Zio Alessandro" in cui la scrittrice delineò alcune caratteristiche della governante che sarebbero poi state trasferite alla protagonista de *L'Iguana*.²⁶⁴ Alcune caratteristiche fisiche di Iguana deriverebbero inoltre da quelle del protagonista di un sogno di Ortese bambina, incluso nella raccolta di scritti *In sonno e in veglia* (1987): un drago con coda e "manine" simile a "una specie di cocodrillo, col petto bianco, la bocca rossa, *aperta*, e occhi infinitamente affettuosi, benevoli".²⁶⁵ Nel sogno, l'uccisione di questo drago buono ad opera di Ortese bambina sotto la spinta dell'Arcangelo Michele spinge la scrittrice a riconsiderare il suo rapporto con la misteriosa e terribile realtà metafisica di cui le creature viventi erano vittime: "guardai il bel San Michele con orrore, e identifichiai l'Ordine Celeste (in breve: la Salvezza), con una spietatezza indicibile".²⁶⁶ Ne *L'Iguana* molte saranno le riflessioni sull'inconoscibilità del mistero del mondo e sull'inestricabilità di Bene e Male.

Sebbene Ortese abbia lasciato solo brevi ricordi riguardo al periodo in Libia, è interessante notare come l'esperienza coloniale della sua famiglia abbia influenzato la sua

²⁶⁴ Luca Clerici riassume la storia editoriale del racconto in questi termini: "Che questo racconto sia un testo ritenuto importante dalla Ortese lo prova la sua lunga storia editoriale: la prima volta è stampato sul «Risorgimento» (25 luglio 1949); come *Governante con coda rossa* viene riproposto l'anno successivo in «Milano sera» (21 febbraio). Raccolto nel volume *L'infanta sepolta (Uomo nell'isola)*, ritorna poi sul «Corriere di Napoli (30 aprile-1° maggio 1952) intitolato ancora *Zio Alessandro*, per figurare infine fra i racconti dell'*Alone grigio* come *La scimmia del Mindanao*". *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese* (Milano: Mondadori, 2002) , 35.

²⁶⁵ Anna Maria Ortese, "Piccolo drago (*conversazione*)," in *In sonno e in veglia* di Anna Maria Ortese (Milano: Adelphi, 1987), 168.

²⁶⁶ Ibid., 169.

infanzia e in qualche modo anche *L'Iguana*, testo fortemente anticolonialista. In un'intervista rilasciata a Dacia Maraini, Ortese racconta che il padre, impiegato alla Prefettura la cui professione mal si addiceva alla sua personalità avventurosa, decise di farsi trasferire a Tripoli nel 1924. Dopo aver vissuto per un po' di tempo a Tripoli, la famiglia Ortese si trasferì a quaranta chilometri dalla città e visse in una casa tutta di pietra costruita dal padre ma mai completata:

Mio padre la volle costruire con le pietre di una cava che aveva
comprato assieme con il terreno. Ma non poté mai finirla [...] perché improvvisamente si è esaurita. E la casa che mio padre aveva cominciato a costruire per noi è rimasta a metà. Sembrava la casa dei fantasmi. Senza porte, senza finestre, col tetto metà coperto e metà no, il pavimento mezzo di pietra e mezzo di terra. Da questo pavimento di terra sbucavano scorpioni, topi, scarafaggi. Dalle porte aperte entravano gli sciacalli. Era un inferno.²⁶⁷

Questo ricordo può essere considerato l'epitome della fallimentare avventura coloniale italiana in Africa. Il padre di Ortese, probabilmente affascinato dalla propaganda del regime, che convinceva le famiglie più povere italiane a raggiungere i territori africani di cui il Regno d'Italia si era impossessato fin dalla fine dell'Ottocento, espose se stesso e la sua famiglia a numerosi problemi, dovuti soprattutto alla discrepanza fra le illusioni create dal regime riguardo alla possibilità di trovare un "posto al sole" in Africa e di arricchirsi e la dura realtà dei fatti.²⁶⁸

²⁶⁷ Dacia Maraini, "Anna Maria Ortese," in *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia* (Milano: Bompiani, 1973), 27.

²⁶⁸ Scrive lo storico Nicola Labanca a questo proposito: "Se si esclude la Germania, l'Italia fu la potenza europea che mantenne possedimenti oltremare per il lasso di tempo più breve: dal 1882 in Eritrea, dal 1889 in Somalia, dal 1911 in Libia e dal 1935 in Etiopia, ma ovunque mai oltre il 1943. Eppure quel sessantennio coloniale trascinò molti italiani e molte italiane ad eccezionali passioni, ad entusiasmi patriottici, a sogni di fortuna. La realtà delle sue colonie era assai meno trascinante: alcuni italiani vi accumularono consistenti fortune, ma i vantaggi furono assai

Altri elementi che contribuirono ad alimentare l'immaginazione di Ortese in questo periodo furono, oltre alla natura e ai grandi spazi africani, la fascinazione per l'acqua durante la traversata in mare che riportò la famiglia a Napoli dopo tre anni di permanenza in Libia:

Ma poi, varcando il mare per rientrare in Italia, durante un viaggio di due giorni, mi colpì in modo intenso il duplice moto risultante dalla nave che solca l'acqua azzurra, e dall'acqua azzurra che, pur non essendo più la medesima di un attimo prima, si presenta come la medesima. Il medesimo luogo, pensavo, non vuol dire l'identico tempo e situazione (...) tutto quanto accadeva – se la sua parte seconda era il non esistere più – era cosa illusoria.²⁶⁹

Ortese, che fin da piccolissima era entusiasmata dalle due Americhe (“Detestavo la storia, fino al 1492. Amavo solo la geografia, l'antica America”²⁷⁰) durante la traversata “mediterranea” dalla Libia all'Italia che, al suo sguardo infantile, dovette sembrare simile a quella “oceanica” compiuta da Colombo centinaia di anni prima, cominciò dunque a interrogarsi sull'illusorietà dello spazio e del tempo, categorie che verranno infatti stravolte ne *L'Iguana* nella descrizione dell'isola di Ocaña, posta poco al di fuori del Mediterraneo e rivolta verso l'oceano.

Pur avendo frequentato solo pochi anni di scuola elementare, Ortese si appassionò ai libri di testo dei fratelli tanto da riuscire a svolgere i loro compiti in un primo apprendistato domestico

meno generali, meno facili e meno duraturi di quanto la propaganda coloniale andò asserendo. Rispetto agli altri imperi coloniali europei, l'oltremare italiano si rivelò così, oltre che uno dei più circoscritti geograficamente, uno dei più poveri economicamente e dei meno vantaggiosi a livello generale”. *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana* (Bologna, Il Mulino: 2002), 8. Nicola Labanca ha anche curato l'antologia *Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa* ricca delle testimonianze di molti italiani che, come il padre di Ortese, decisero di stabilirsi nelle colonie italiane d'Africa.

²⁶⁹ Anna Maria Ortese, “Dove il tempo è un altro,” *MicroMega*, no.5 (1990): 133-134. Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 51.

²⁷⁰ Dacia Maraini, “Anna Maria Ortese,” in *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, 27.

di scrittura; inoltre, durante l'adolescenza a Napoli, creò con i fratelli un rifugio in un vecchio magazzino abbandonato vicino al porto e ne decorò le pareti con suoi schizzi e carte geografiche e di navigazione. Il viaggio per mare continuò dunque ad alimentare la sua fantasia, e ad esso si unirono le fantasticherie sui vari possibili tipi di viaggiatori che giungevano a Napoli da posti lontani: "Mi piaceva questa idea dei visitatori stranieri, e pensavo già allora di farne qualcosa: è un'immagine che mi ha accompagnato fino al tempo dell'*Iguana*, dove appunto si narra di un viaggiatore che viene da lontano, da un paese felice", confidò più tardi a Francesca Borrelli.²⁷¹

Altro episodio d'ispirazione per *L'Iguana*, avvenuto durante l'infanzia di Ortese, riguarda una piccola farfalla caduta in una bacinella e salvata dalla scrittrice bambina. In un articolo per *Il Mattino* scritto nel 1950 (e quindi parecchi anni dopo l'episodio della farfalla e una decina di anni prima della composizione de *L'Iguana*) Ortese riconduce a quell'episodio la fascinazione suscitata in lei da qualsiasi essere indifeso e bisognoso di soccorso. La scrittrice non si capacita di come l'essere umano possa restare indifferente agli animali e, anzi, spesso li sottoponga alle più efferate angherie. A parere di Ortese uomini e animali consistono della medesima sostanza divina; gli animali, quindi, dovrebbero essere amati e rispettati.

Raggiunta dalla notizia della morte del fratello marinaio Emanuele nei pressi dell'isola caraibica di Martinica e spinta dal profondo dolore per questo lutto, Ortese scrisse il componimento poetico "Manuele" che, pubblicato sulla rivista *Italia letteraria*, segnò l'inizio della sua carriera artistica.²⁷² Successivamente, intitolò "Isola" il primo racconto del suo testo di esordio *Angelici dolori* (1937). Il racconto contiene in nuce alcune delle tematiche approfondite successivamente ne *L'Iguana*. In "Isola", la voce narrante, che coincide con quella di Ortese,

²⁷¹ Francesca Borrelli, "Con malinconia e fantasia," *Il Manifesto* (15 maggio 1993), 11. Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 66.

²⁷² Farnetti, *Anna Maria Ortese*, 77.

parla di alcune sue peregrinazioni e del fascino suscitato in lei da un luogo misterioso, sede di una bizzarra dimora. La narratrice si chiede che tipo di gente possa abitare quella dimora e una sera, dopo una giornata trascorsa in preda alla sofferenza per sentirsi prigioniera di uno spazio, quello domestico, per lei troppo stretto, decide di entrarvi. Con grande stupore, la narratrice nota che i quadri appesi alle pareti ritraggono alcuni suoi familiari e successivamente, varcata una porta, incontra suo nonno e viene sopraffatta dalla gioia. L'“isola” del racconto potrebbe riferirsi al luogo, avvolto da un'atmosfera onirica, della “strana casa” solitaria in cui la narratrice sperimenta uno sconvolgimento esistenziale e temporale (“fissavo gli occhi aperti sul passato e futuro”²⁷³). Oltre all'ambientazione fra sogno e realtà e all'insistenza sulla necessità vitale del viaggio per “raggiungere non so che rive, navigare non so che mari [...], conoscere e adorare non so che impetuosa, sanguigna, demoniaca gente”²⁷⁴ il racconto presenta l'isola come luogo di relazione e sconvolgimento delle categorie temporali, caratteristiche che verranno trasferite a Ocaña de *L'Iguana*.

A Napoli, luogo fondamentale per la sua formazione letteraria e per l'ambientazione di alcuni fra i suoi testi più importanti, Ortese trascorse gli anni dell'adolescenza e della giovinezza stabilendo poche amicizie (tra cui le figlie di Benedetto Croce) e frequentando i suoi luoghi preferiti, come ad esempio la chiesa di Santa Maria di Portosalvo a cui dedicò il racconto “L'isoletta”:

Nelle mattine azzurre di Napoli, così azzurre, così inverosimili –
turchesi spaccati–, la polvere, sollevata dai carri marcianti sulla
grande, disordinata via, che, seguendo le banchine, passa innanzi a

²⁷³ Anna Maria Ortese, “Isola,” in *Angelici dolori e altri racconti* di Anna Maria Ortese (Milano: Adelphi, 2006), 14.

²⁷⁴ Ibid., 20.

Portosalvo, e il calore e la luce dell'estate, creavano intorno una
successione di cammelliera, di stradone africano, di alte solitudini
assolate.

Allora Portosalvo, circondata dal verde prato della sua
acqua, cinto di un muro bianco, irto di fiori e d'erba, come di
soffici nubi, era veramente il miraggio nel deserto, la piccola isola
sognata dagli assetati.²⁷⁵

La Chiesa di Santa Maria di Portosalvo, suggestiva "isoletta" estranea allo spazio circostante, era
sorta, durante la metà del XVI secolo, grazie alla volontà del marinaio Bernardino Belladonna il
quale, scampato ad una tempesta e ai pirati, aveva deciso di ringraziare la Madonna proponendo
la fondazione di un luogo di devozione su quello che era stato anticamente un porticciolo per il
deposito merci. Ortese, grande estimatrice di storie di navigazione, era certamente attratta
dall'atmosfera che aveva originato e ancora pervadeva la Chiesa di Santa Maria di Portosalvo.
All'effigie della Signora di Montemayor, la Vergina nera custodita al suo interno, dedicò il titolo
della sua seconda raccolta di racconti, *L'infanta sepolta* (1950).²⁷⁶

Nonostante Napoli fosse ricca di posti stimolanti, capaci di alimentare la sua vena letteraria,
era considerata "una specie di isola, dove le notizie del mondo arrivano fioche e disperse"²⁷⁷ e
venne successivamente definita "una bella tomba coperta d'erba. Tutti sono morti, io respiro

²⁷⁵ Anna Maria Ortese, "L'isoletta," *Il Mattino* (6 ottobre 1942), 3. Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 19.

²⁷⁶ L'"isoletta" di Ortese aveva rischiato più volte di essere demolita durante lo sconvolgimento urbano avvenuto fra
il XVIII e il XX secolo. Posta all'interno di un'isola spartitraffico di via Nuova Marina, difficilmente raggiungibile
perché circondata da vie a scorrimento automobilistico veloce, la Chiesa è stata abbandonata a se stessa dagli anni
Ottanta in poi. Dal 2004 è stata riaperta per essere finalmente restaurata. Cfr. Vittorio Gleijeses, *Chiese e Palazzi
della Città di Napoli* (Napoli: Società Editrice Napoletana, 1978), 234 e Clerici, *Apparizione e visione*, 18-20.

²⁷⁷ Anna Maria Ortese, *Angelici dolori* (Milano: Bompiani, 1937). Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 78.

odore di putrefazione”.²⁷⁸ Quindi, dopo il successo ottenuto con *Angelici dolori* e la morte del fratello gemello Antonio, anche lui marinaio, la scrittrice iniziò a spostarsi in varie città dell’Italia settentrionale per poi tornare a Napoli nel dopoguerra. Durante la permanenza nella città partenopea, Ortese partecipò all’esperienza della rivista culturale *Sud*, fondata e diretta da Pasquale Prunas, e iniziò a interrogarsi sull’imperscrutabilità del Male, uno dei temi successivamente trattati ne *L’Iguana*. In una lettera a Prunas scrisse: “Io non posso sentire la lotta di classe se non in funzione di quella contro il Male (bisogna proprio chiamarlo con le lettere maiuscole), ch’è tanto, e solo in parte è dovuto al fattore economico, in gran parte dipende invece da cose più grandi di noi, misteriose quanto difficili da intendersi”.²⁷⁹

Nel 1953 Ortese vinse il Premio Viareggio con la raccolta di scritti *Il mare non bagna Napoli*. Questo testo, oltre a rielaborare narrativamente le terribili condizioni e il disagio in cui versava Napoli durante il dopoguerra, denunciò anche la scarsa iniziativa della classe intellettuale (composta dai vecchi amici e collaboratori della rivista *Sud*) a prendere posizione contro il sistema per cercare di risolvere attivamente i problemi della città. Questa accusa provocò critiche agguerrite da parte di chi era stato chiamato in causa nel testo e costò ad Ortese l’allontanamento definitivo dalla città. Napoli rimase comunque fondamentale per la scrittrice che ambientò proprio lì i romanzi successivi *Il porto di Toledo* (1975), a cui lavorò fino alla morte avvenuta nel 1998, e *Il cardillo addolorato* (1993), il romanzo del grande successo e della sua riscoperta.²⁸⁰

²⁷⁸ Anna Maria Ortese. Lettera a Paola Masino. 27 marzo 1940. Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 103.

²⁷⁹ Anna Maria Ortese. Lettera a Pasquale Prunas. 19 agosto 1948. Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 297.

²⁸⁰ Scrive Farnetti riguardo al rapporto fra Ortese e Napoli: “È Napoli [...] il luogo che corrisponde per lei a quanto comunemente si intende per patria, ovvero il luogo che meglio adempie al compito che precipuamente la patria si riserva: quello di trattenere cioè il proprio figlio o figlia presso di sé, di minacciarlo/a altrimenti di nostalgia e altre

Dopo l'allontanamento da Napoli, Ortese girovagò in Italia e all'estero collaborando con varie riviste per cercare di sbarcare il lunario e trovare il tempo per dedicarsi alla scrittura. La situazione di povertà e di precarietà, le pressioni e le scadenze degli editori, il complesso rapporto con la famiglia e soprattutto con la sorella Anna, sua coinquilina dal 1975 in poi, furono alla base delle considerazioni sui limiti della razionalità moderna e sulle diseguaglianze presenti nel mondo occidentale in posti come Milano, città in cui Ortese visse per molto tempo. Il capoluogo lombardo venne infatti definito "città-mito" con "sovrastrutture retoriche, bonarie"²⁸¹ e la cui civiltà, come afferma Clerici, "dominata dalla tecnica finisce per rappresentare il trionfo bruto della natura, violenta, regolata dalla legge del più forte, crudele come ogni animale sa essere".²⁸² Queste valutazioni sembrano alla base ne *L'Iguana* della scelta di Milano come luogo di partenza del viaggio del conte Daddo, il "brav'uomo" caratterizzato da una sorta di "bontà ottusa" che lo spinge a desiderare di "civilizzare" Iguana. Nel 1990, Ortese scrisse a Franz Haas riguardo a Daddo: "Uno, il più fortunato, era lombardo. Anzi, di Milano. E io rivedevo, ricordandolo, quella grande bontà-ottusità (nel caso migliore), dei lombardi. Ma bontà, come? Sempre fondata sul concetto del privilegio di classe. Sulla 'virtù' e così via".²⁸³

L'Iguana venne composto a Roma fra il 1960 e il 1965 nella cucina della piccola casa condivisa dalla scrittrice con la sorella:

Non c'era spazio. Mi feci accorciare una brandina di ferro, e
dormii là per *cinque anni*, col viso vicino al rubinetto del gas (che

torture e, nel caso si allontanano, di spezzargli/le il cuore e di continuare ad attrarlo/a nuovamente a sé". "Toledo o cara. L'esilio di Anna Maria Ortese," in *Tutte le signore di mio gusto*, 159.

²⁸¹ Anna Maria Ortese. Lettera a Vito Laterza. 16 settembre 1956. Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 330.

²⁸² Clerici, *Apparizione e visione*, 337.

²⁸³ Anna Maria Ortese. Lettera a Franz Haas. 12 giugno 1990. Cfr. Clerici, *Apparizione e visione*, 382-383.

era stato tolto). In uno stipetto sotto l'acquaio c'erano tutte le mie carte. Ero disperata. Di giorno, seduta su quella brandina, con la macchina sulle ginocchia, scrivevo. Davanti a me, da un terrazzino, vedevo il bel giardino di un convento. In un angolo del giardino c'era un pollaio. Le galline facevano sempre gran chiasso. Così nacque l'idea del terreno pietroso di Ocaña.²⁸⁴

Come notato giustamente da Clerici, molti episodi realmente vissuti da Ortese durante la stesura de *L'Iguana* vennero trasposti nel testo; la stessa scelta di avere un'iguana come protagonista sorse da un'episodio realmente accaduto a Roma e riportato nei fatti di cronaca: un'iguana era infatti sfuggita alla custodia di una signora ed era stata ritrovata nella piazza San Silvestro di Roma: "Quel rettile preistorico perduto in una città moderna (che ricorda, in miniatura, il drago ucciso da san Michele del sogno della scrittrice bambina) non solo diventa protagonista del romanzo, ma favorisce anche una proiezione autobiografica (...) come Anna Maria con le sue bandane, Estrellita si fascia il capo con un fazzoletto".²⁸⁵ Povere, incomprese e sfruttate da chi le circonda, Ortese e Iguana sono uno lo specchio dell'altra e sono specchio, come individuato da Paula McGill, di Damasa, la scrittrice emarginata ne *Il porto di Toledo*. Caratteristica comune ad entrambi i personaggi è la molteplicità dei loro nomi: Perdita ed Estrellita per quanto riguarda Iguana; Dasa, Damasina, Toledana, Figueira e Misa per quanto riguarda Damasa.²⁸⁶

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Clerici, *Apparizione e visione*, 383.

²⁸⁶ Scrive Paula McGill riguardo a Iguana: "rejected by the Segovia brothers she is in turn evicted from her room so that it can be converted into a guest room (a fate reminiscent of that of the young Damasa who loses her room to the *sqaw*). "A Journey into the Fantastic: Narrative Strategies in *L'Iguana*," in "'In the Eye of the Beholder': Reality in the Narratives of Anna Maria Ortese" (Tesi di dottorato, Brown University, Providence, Rhode Island, 1998), 175.

Con *L'Iguana* e i successivi *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996) Ortese si servì della narrativa per esaltare il mondo animale e la natura, argomenti di moltissimi suoi articoli giornalistici e fonti di ispirazione per il suo impegno etico.²⁸⁷ La maggior parte di questi pezzi, spesso contenenti prese di posizione talmente forti da causare clamore e polemiche, è stata raccolta da Angela Borghesi in *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti* (2016).²⁸⁸ Ortese mise sempre più in discussione la presunta intelligenza dell'uomo, capace di violare l'armonia della natura per i propri scopi e di trovare la propria ragion d'essere nella profanazione dell'ambiente circostante:

L'intelligenza umana – indiscutibile, creatrice, spesso immensa,
sempre misteriosa – porta in sé [...] una certezza di supremazia, un
bagliore di tipo accecante; essa ignora perciò qualsiasi legge o
condizione puramente naturale, anzi non passa, non procede e non
realizza se stessa se non attraverso la violazione incessante,
accanita, essenzialmente irreligiosa di tutte le leggi di cui

Per quanto riguarda un elenco dettagliato dei diversi nomi dei personaggi principali ne *Il porto di Toledo* si veda Clerici, *Apparizione e visione*, 474.

²⁸⁷ Riguardo all'idea di un benessere comune raggiungibile solo con il rispetto della natura e di qualsiasi essere vivente all'interno di essa, Clerici scrive: "Anna Maria vive sin da ragazza una profonda inquietudine esistenziale alimentata da un'acuta ipersensibilità verso gli esseri viventi, non solo umani. (...) una concezione radicale della democrazia – umanitaria, animalista ed ecologista -, ispirata ai più nobili ideali socialisti di eguaglianza. Nessun preciso progetto politico, dunque: a guidare l'impegno della scrittrice è se mai una forte carica utopica" in *Apparizione e visione*, 298-299.

²⁸⁸ Numerosi articoli della scrittrice condannano impietosamente la violenza sugli animali per tradizioni a suo parere ormai obsolete come la corrida in Spagna, il consumo di carne, la vivisezione. Le sue posizioni radicali, poco consone alla società capitalistica contemporanea, continuano a suscitare scalpore ancora oggi. Secondo Clerici: "Anna Maria anticonsumista, schiva, animalista ed ecologista, animata da una religiosità laica e da una visione del mondo a sfondo irrazionalistico, politicamente anarchico-libertaria, non è affatto in sintonia con la morale l'ideologia e la cultura dominante degli anni Ottanta e Novanta," in *ibid.*, 599.

intravede, nel suo erompere continuo, come in un viaggio notturno,
i profili indecisi, ma solenni, che circondano il suo cammino.²⁸⁹

Nonostante questa sfiducia nell'essere umano, Ortese nutriva la speranza di un cambiamento di rotta e di un futuro riconoscimento e rispetto di tutti gli esseri viventi:

onore a tutti quegli uomini [...] che hanno capito qual è il primo
dovere, oggi, dell'uomo: di non toccare più, se non come fratelli,
per una carezza o un aiuto, le Piccole Meravigliose Persone. Di
non mangiarle più. Di non asservirle. Di non perseguitarle. Di non
isolarle, dal contesto della nostra vita, della vita di tutti, di non
spregiarle, insultarle, straziarle. Perché comincia da qui il Non-
Uomo, l'atroce Inumano che da gran tempo ci tormenta.²⁹⁰

La "trilogia delle bestie-angelo" testimonia la sua speranza, lasciando un messaggio universale e visionario alle future generazioni, in quanto il loro antimodernismo, come afferma Clerici: "non è affatto ripiegato verso il passato ma guarda al futuro (...) una prefigurazione ideale del domani ispirata a una straordinaria carica utopica positiva".²⁹¹

L'Iguana, primo testo della trilogia, ebbe una vicenda editoriale lunga e tormentata così come per altri testi di Ortese. Del resto, l'avidio mondo dell'editoria, spinto dalla brama di accaparrarsi testi capaci di invogliare all'acquisto sempre più lettori, viene descritto nella prima parte del testo di Ortese. I primi otto capitoli de *L'Iguana* vennero pubblicati sulla rivista *Il Mondo* nel 1963; successivamente, il testo venne trattenuto dalla casa editrice Vallecchi per due

²⁸⁹ Anna Maria Ortese, "Uno strazio senza grido" (1973), in *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi (Milano: Adelphi, 2016), 162.

²⁹⁰ Anna Maria Ortese, "Le Piccole Persone," in *Le Piccole Persone*, 120.

²⁹¹ Clerici, *Apparizione e visione*, 633.

anni perché ritenuto troppo complesso. Pubblicato nel 1965, non ottenne molto successo di critica e pubblico; ripubblicato nel 1978, passò nuovamente inosservato. Fu solo dopo essere stato riscoperto da Pietro Citati nel 1985 e aver ottenuto il Premio Fiuggi nel 1986 che *L'Iguana* ricevette finalmente la dovuta attenzione.²⁹²

L'Iguana è diviso in due parti intitolate “Il compratore di isole” e “La tempesta”, entrambe composte da dodici capitoli i cui sottotitoli riassumono gli eventi chiave o citano frasi tratte dai dialoghi fra i personaggi. Mentre nella prima parte il conte Daddo funge da testimone delle oscure situazioni a Ocaña, nella seconda parte diviene parte attiva per mutare il corso degli eventi dai quali, però, viene risucchiato. Tuttavia, nel suo delirio in punto di morte, Daddo riesce sia a cogliere la gravità della logica patriarcale, colonialista e capitalista occidentale di cui egli stesso ha fatto parte, e che ha seguito durante la sua permanenza nell'isola di Ocaña, sia a smascherare i meccanismi tramite i quali gli oppressori continuano indisturbati a dominare sugli oppressi.

Ciò che spinge Daddo al viaggio dal Mediterraneo all'oceano e all'approdo su Ocaña è sia la voglia di appropriarsi di nuove terre per aumentare la rendita di sua madre, sia di trovare un “poema, qualche *canto*, più che altro, dove si esprima la rivolta dell'oppresso” come gli suggerisce il suo amico, l'editore Adelchi che “il libro non lo avrebbe letto neppure, dato che era

²⁹² Scrive Andrea Baldi: “La partita si gioca su ben tre tavoli, con la scrittrice impegnata di volta in volta ad offrire *L'Iguana* a Rizzoli, a Einaudi, e all'editore fiorentino, che avrà infine la meglio (dopo aver a lungo resistito alle richieste ortesiane di restituzione del manoscritto). È un giro vorticoso di contrattazioni, lusinghe e minacce, che comprova i difficili rapporti intrattenuti dalla Ortese con il mondo editoriale, vuoi per la sua incapacità di mantenere gli accordi e rispettare le scadenze, vuoi per la necessità di anticipi che dessero tregua al suo costante stato di bisogno. Su questi impacci e tecniche dilatorie prevale però il desiderio di dare alle stampe e far giungere al successo un'opera considerata fin d'ora riuscita, in cui si intuisce il preannuncio di una nuova stagione, malgrado gli inevitabili dubbi e scarti d'umore”. “Le disavventure editoriali dell'*Iguana*,” in *La meraviglia e il disincanto* (Casoria: Loffredo Editore S.P.A., 2010), 170.

un uomo [...] dominato da un'unica febbre: fare denari".²⁹³ L'accento scherzoso di Daddo alla possibilità di ritrovare la storia di un matto innamorato di un'iguana costituisce un'anticipazione metaletteraria per i lettori: *L'Iguana* è infatti proprio la storia dell'amore delirante di Daddo nei confronti di Iguana in uno spazio, quale quello di Ocaña, che, come dimostrerò qui di seguito, è di convergenza di diversi tipi di colonialismo e quindi di reazione e relazione con essi in senso "caraibico".

OCAÑA CARAIBICA

Fra coloro che hanno intuito le potenzialità dell'insularità nella ridefinizione dell'identità individuale e collettiva c'è lo scrittore e critico letterario martinicano Edouard Glissant; le sue riflessioni sono particolarmente illuminanti per analizzare l'isola di Ocaña come sito di "relazione", concetto chiave presente nei suoi testi teorici *Caribbean Discourse* e *Poetics of Relation*. Ocaña, pur non appartenendo alla regione caraibica in senso geografico in quanto situata poco al di là della costa portoghese, non solo è abitata da caraibici (la protagonista Iguana e don Ilario)²⁹⁴ ma condivide con le isole caraibiche la potenzialità di esprimere una nuova visione del mondo basata sull'ibridazione e l'interconnessione fra diverse comunità e culture.

²⁹³ Ortese, *L'Iguana*, 17-19. Secondo Paula McGill è poco probabile che tutti i riferimenti ad Alessandro Manzoni (la via Manzoni in cui si incontrano Daddo e Adelchi; il nome Adelchi; l'arrivo di Daddo in Portogallo il 5 maggio) siano puramente casuali. Si veda "A Journey into the Fantastic: Narrative Strategies in *L'Iguana*" in "In the Eye of the Beholder": Reality in the Narratives of Anna Maria Ortese" (Tesi di dottorato, Brown University, Providence, Rhode Island, 1998), 169. Per Adria Frizzi l'omaggio a Manzoni e alla sua idea riguardo al romanzo storico in cui invenzione e verità sono integrati per meglio rappresentare la realtà serve ad Ortese per ironizzare sulla prevalente narrativa neorealistica a lei contemporanea. Inoltre, secondo Frizzi *L'Iguana* può essere interpretato come rovesciamento ironico della tragedia *Adelchi* di Manzoni in quanto l'eroina, invece di essere deposta come Ermengarda, resta in campo e l'eroe e capro espiatorio, invece di morire circondato con un'aura da *figura Christi* come Adelchi, è piuttosto ridicolizzato dalla futilità del suo destino. Si legga Adria Frizzi, "Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's 'L'iguana,'" *Italica*, vol.79, no. 3 (Autumn, 2002): 379-390.

²⁹⁴ "Don Ilario (...) spiegò che quella signora, da alcuni anni defunta, era sua madre, una Hamilton, quando viveva col marchese a Tortuga, nelle Antille, dove egli stesso era nato" in Ortese, *L'Iguana*, 44; "...la Estrellita dei Caraibi, la disgraziata servetta dell'isola" in *ibid.*, 123.

Glissant parla infatti di insularità come di condizione eccellente per garantire all'immaginazione caraibica la libertà di trascendere le soffocanti categorie europee (e quindi continentali) che immobilizzano l'esperienza umana in una sorta di linea inesorabile verso il presunto progresso.²⁹⁵ Lungi dall'essere considerata opprimente, l'insularità permette, secondo Glissant, di riconoscere nel paesaggio e nell'intreccio di comunità le forze fondamentali di un processo identitario in divenire.²⁹⁶

Glissant parla di "relazione" come di un sistema i cui elementi convivono in rapporti interrelati non gerarchici e in cui esiste un mutuo rispetto dell'altrui diversità. Lungi quindi dal perpetuare la logica colonialista europea, basata su un riduttivo binarismo in cui uno degli elementi prevale sull'altro, il sistema di Glissant auspica la creazione di un nuovo discorso capace di superare le tradizionali convenzioni narrative e cronotopiche per esprimere una nuova visione del mondo. Ad Ocaña, il corto circuito di diversi tipi di colonialismo, incarnati dai Guzman, da Daddo e dagli Hopins, provoca da una parte la reazione dell'isola nei loro confronti e dall'altra la "relazione" teorizzata da Glissant.²⁹⁷ Dopo aver esaminato in dettaglio i vari tipi di

²⁹⁵ Scrive J. Michael Dash: "For Glissant human experience is not to be seen as a tale of inexorable Progress [...] Instead, Glissant sees the world and the Caribbean in particular in terms of an intricate branching of communities, an infinite wandering across cultures, where triumphs are momentary and where adaptation and *métissage* (creolization) are the prevailing forces". Introduzione a *Caribbean Discourse: Selected Essays*, di Édouard Glissant (Charlottesville: University Press of Virginia, 1989), xxviii.

²⁹⁶ "In contrast to the cataloged, monolingual, monochrome world that Glissant identifies with Europe, New World landscape offers the creative imagination a kind of metalanguage in which a new grammar of feeling and sensation is externalized" in *ibid.*, xxxv.

²⁹⁷ De Gasperin parla di Ocaña come luogo in cui i diversi personaggi si confrontano con l'altro da sé: "On Ocaña, different cultures and modes of confronting the Other flow together and are represented by different characters: the bought and imported Caribbean Estrellita-Iguana; the Guzman-Avaredo brothers, remnants of the former wave of conquering and colonizing the lands of the Others; their younger brother Ilario, pointing to a subsequent stage in the history of colonization, mingling two cultures, the Portuguese and the Anglo-American; the Catholic Italian archpriest Fidenzio Bosio, more concerned with commercial intrigue than the welfare of the soul; the wealthy American family, who can afford to purchase land and love (the island and Ilario's love for Miss Hopins at the rejection of Estrellita); the modern voyager of Spanish-Swiss origins from Milan, a city that in the 1960s was an

colonialismo messi in atto ad Ocaña e come Ocaña vi resista, si procederà ad un'analisi della "rozza poesia," posta significativamente a conclusione del romanzo e verso la quale c'è stato poco interesse da parte della critica. La poesia, ispirata da Iguana, viene composta dai fratelli Guzman, dedicata a Daddo e scritta nell'hotel fatto costruire da don Fidenzio, conoscente degli Hopkins e intermediario nei loro affari. Si procederà quindi alla dimostrazione di quanto questo prodotto testuale sia la testimonianza di una relazione non necessariamente positiva ma sicuramente dinamica, in quanto governata da principi in continuo divenire.

Ocaña fagocita i tre diversi tipi di colonialismo messi in atto da don Ilario, da Daddo e dagli Hopkins con l'aiuto di don Fidenzio, provocando l'allontanamento, la morte o la delusione dei colonizzatori. Don Ilario spiega di discendere da un'antica famiglia portoghese, trasferitasi sull'isola durante il Seicento: "noi ci sentiamo sempre portoghesi. Tale, almeno, era la nostra famiglia, quando da Lisbona, nel '600, si trasferì qui."²⁹⁸ I Guzman sono quindi i rappresentanti del vecchio tipo di colonialismo europeo (e ciò spiegherebbe l'impressione di "gente impietrita" che fanno a Daddo)²⁹⁹ dalla prima età moderna fino alla nascita dei movimenti anti-coloniali. La resistenza di Ocaña al colonialismo dei Guzman si evince dalla persistenza di caratteristiche geografiche e climatiche ostili all' "addomesticazione" europea. Queste caratteristiche sono già presenti nel secondo capitolo, "Ocaña", che è dedicato alla prima impressione che l'isola fa al conte Daddo e alla conversazione con il marinaio Salvato riguardo ad essa. L'isola viene avvistata subito dopo una brusca diminuzione nella luminosità del cielo e del colore del mare; la sua strana forma e la sua assenza dalla carta geografica consultata dal conte Daddo ne

emblem of industrialization and modernity" in "Fantasy and Social Critique in *L'Iguana*" in *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, 246.

²⁹⁸ Ortese, *L'Iguana*, 28.

²⁹⁹ Ibid., 25.

alimentano la misteriosità, così come il nome stesso che, nonostante il suono duro, colpisce positivamente il conte:

Era l'una del 7 maggio [...] allorché al Daddo che se ne stava sul ponte [...] si presentò lontanissimo [...] un punto verde bruno, a forma di corno, o ciambella spezzata, che non risultava sulla carta. Chiese al marinaio di che potesse trattarsi [...] e Salvato gli rispose che [...] sembrava proprio l'isola di Ocaña [...] «Ocaña! Che bel nome!» osservò il conte [...] e disse così proprio perché in quel nome vi era un che di sgradevole e amaro, e ciò lo rendeva pietoso.³⁰⁰

Lo schizzo di Ocaña riprodotto dalla voce narrante (e qui, come individuato da Annovi, Ortese ribalta l'atto tipicamente maschile di cartografare i territori³⁰¹) rappresenta in effetti un corno, tipico amuleto portafortuna della tradizione napoletana. È interessante notare che sia il corno sia l'etimologia del nome Ocaña, che nella realtà è una città spagnola nella provincia di Toledo, riconducono alla fertilità e alla prosperità, qualità di cui l'isola, secondo il conte Daddo, è priva: “trattarsi cioè non di una normale isola [...] quanto di uno squallido corno di roccia affiorante dal mare, e semibruciato”.³⁰²

Dopo l'arrivo di Daddo sull'isola, don Ilario, il più giovane dei fratelli Guzman, unici abitanti di Ocaña insieme a quella che Daddo crede sia una vecchietta (l'Iguana), decide di

³⁰⁰ Ibid., 23.

³⁰¹ Scrive Annovi: “She literally drew an imaginary map of it [...] turning herself into a “honorary geographer” and thus regendering the otherwise typically masculine act of mapping”. ““Call Me My Name”: The Iguana, the Witch, and the Discovery of America,” in *Anna Maria Ortese, Celestial Geographies*, 327.

³⁰² Ortese, *L'Iguana*, 24.

accompagnare l'ospite a visitare l'isola. La descrizione della fauna e della flora del luogo si focalizza sia su elementi mediterranei (querce e ulivi) che oceanici (vento):

Si stendeva, subito dietro la casa, una collinetta messa, o per meglio dire lasciata, come natura aveva voluto, a pascolo, e contornata da quelle querce che, dal mare, erano parse cetacei, e difendevano i solitari abitanti dagli assalti del vento oceanico. Là si vedevano alcune pecore, quali accasciate tra l'erba, quali con la testa bassa, brucando, e, forse come ogni pecora, forse a nulla pensando. Più a destra, in una specie di canalone dove s'infilavano vento e sole a esaltare l'argento e l'istinto musicale di alcuni ulivi, che tremavano contro la linea abbagliante del mare, che qui appariva di nuovo, c'era un pozzo.³⁰³

Dalla descrizione trapela rassegnazione (la collina è “lasciata, come natura aveva voluto”; le pecore sono “accasciate” e “con la testa bassa [...] forse a nulla pensando”) e minaccia (le querce “difendevano i solitari abitanti dagli assalti del vento oceanico”). Ocaña, a discapito dell'etimologia del suo nome, è descritta come un’“arida isola” dall’“aria bruciata”, afflitta da clima impervio e povertà: “Del resto, acqua non ce n’era quasi, i venti la battevano in genere da ogni parte, e il mare, non sempre tranquillo [...] scoraggiava i necessari lavori. Senza dire che nell’isola mancavano tutti gli attrezzi utili a un razionale lavoro dei campi”.³⁰⁴ È come se la natura ibrida del luogo, dovuta alla posizione fra Mediterraneo e Oceano, ponga un ostacolo ai Guzman, le cui mire coloniali non raggiungono quindi il risultato sperato.

³⁰³ Ibid., 29.

³⁰⁴ Ibid., 73-75; 62.

Ocaña è dunque il luogo in cui l'opposizione fra la dimensione mediterranea e quella oceanica, analizzata dalla geofilosofa Francesca Saffioti, viene problematizzata ulteriormente. Ispirato dai saggi di Schmitt, Cassano e Cacciari, *Geofilosofia del mare* di Saffioti parla del passaggio da una dimensione mediterranea di navigazione ad una oceanica e di come questo passaggio abbia condotto verso un Occidente omologato e omologante, legato allo sviluppo spasmodico della tecnica per il raggiungimento del profitto. Mentre la navigazione mediterranea era basata sul ritmo lento, sulle deviazioni, gli incontri e, soprattutto, sull'idea di un ritorno, la navigazione oceanica è basata sulla linearità, la complessità tecnica delle funzioni della nave, il superamento di se stessi e quindi il non ritorno.³⁰⁵ Saffioti si sofferma su quanto lo spazio dell'isola, confrontandosi sempre con ciò che è altro da sé, abbia intrinseco uno spirito di ospitalità e comprensione dell'alterità e, proprio per la sua natura ontologicamente dinamica, risulti sfuggente a qualsiasi classificazione:

Avendo sempre a che fare con ciò che non è, con qualcosa che non c'è e che, fuori da essa, rimane altro, l'Isola si definisce rispetto a ciò da cui è separata e di cui manca – il mare, il Continente, altre isole – ecco perché il suo corpo rimane “fantasmatico” ed alimenta l'immaginazione della letteratura e della filosofia. [...] L'Isola è il prototipo del luogo dove accade qualcosa che non si può prevedere, luogo dell'assenza e dell'accadimento.³⁰⁶

³⁰⁵ Scrive Saffioti: “La dimensione oceanica è in grado di prospettare all'uomo una forma di ‘infinitezza’ nell'inarrestabilità di un movimento meccanico che lui stesso è riuscito a produrre e a utilizzare [...] I sentieri della nuova mobilità sono costrittivi, lineari, non lasciano spazio alle deviazioni, alle soste, ad un ritmo personale di viaggio”. In *Geofilosofia del mare*, 31.

³⁰⁶ Ibid., 184.

Ocaña è un luogo intermedio che, sebbene venga forzato al cambiamento a causa del sistema occidentale, capitalista e colonialista di cui i Guzman fanno parte, mantiene un nucleo originario di mediterraneità capace di mostrare i limiti di quello stesso sistema. Poco al di fuori del Mediterraneo e rivolta verso l'Oceano, Ocaña ha inoltre in sé il germe arcipelagico per portare a una critica produttiva delle due dimensioni, superando quella dicotomia, presente anche nel saggio di Saffioti, che esalta i posti del Mediterraneo e considera invece gli Stati Uniti il “non luogo” da demonizzare, non prendendo in considerazione che anche lo spazio americano contiene potenzialità che lo possono trasformare in spazio arcipelagico di relazione e condivisione (si pensi al confine col Messico e alla popolazione latinoamericana della California). Del resto, Saffioti conclude il suo testo riferendosi all'Arcipelago come spazio in cui le isole, riconoscendo la propria estraneità, divengono casa dell'estraneo. Rivolgersi alla terra che non è più patria o identità è rivolgersi a uno spazio aperto in cui ogni singolarità incontra la sua estraneità.³⁰⁷ Ad Ocaña dunque la dimensione mediterranea e quella oceanica interagiscono fra loro, rendendola laboratorio di costante messa in discussione dell'identità.

Il secondo tipo di colonialismo messo in atto a Ocaña è quello di Daddo; il suo è un colonialismo mascherato perché Daddo rappresenterebbe la persistenza inconscia della mentalità colonialista dopo l'avvento dei movimenti anti-coloniali. Questa mentalità, descritta nell'incipit del romanzo, è quella sia di esotizzare qualsiasi luogo estraneo al sistema tipicamente occidentale e sia di trarne profitto con la speculazione edilizia:

Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i Milanesi
partono per il mondo in cerca di terre da comprare. Per costruirvi

³⁰⁷ “Ogni Isola rimane sempre sul bordo fra *vicinanza* e *lontananza*, protesa verso il mare, altre isole o terre, nello stesso momento in cui dimostra che la sua separazione è irriducibile [...] abbracciata, circondata, riflessa da altro, l'isola è già essere-con, mezzo concettuale per pensare il passaggio fra differenti” in *ibid.*, 184.

case e alberghi, naturalmente, e più in là, forse, anche case popolari; ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della «natura», di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia, di cui, causa la rigidità della moderna vita a Milano, appaiono assetati. Incontri con gli indigeni, e la cupa nobiltà di questa o quella isola, sono tra le emozioni più ricercate.³⁰⁸

La voce narrante si rivolge direttamente al lettore per presentare la tendenza alla mercificazione della natura, ritenuta l' "altro" esotico rispetto alla città e connotata da caratteristiche tradizionalmente attribuite alle donne: "sensualità" e "follia." Il desiderio di Daddo di trovare un luogo in cui poter costruire case e circoli esclusivi per i ricchi milanesi in vacanza si tramuta, nel corso del romanzo, in quello di sposare Iguana e "civilizzarla;" lo stretto connubio fra supremazia capitalista volta a sfruttare l'ambiente per trarne profitto e potere patriarcale rende quindi *L'Iguana* un testo ricco anche dal punto di vista ecofemminista.³⁰⁹ L'ecofemminismo si prefigge infatti di smascherare e contestare le oppressioni verso qualsiasi soggetto considerato diverso dalla norma sanzionata dai sistemi di potere dominanti. Così come le donne, anche la

³⁰⁸ Ortese, *L'Iguana*, 15.

³⁰⁹ Serenella Iovino ha fornito una lettura ecofemminista de *L'Iguana*, focalizzandosi sulle strategie narrative usate da Ortese per mostrare quanto labile sia il confine fra umano e non umano e quanto importante sia includere nel nostro orizzonte etico chi è portatore di un'alterità complessa: "Whether in the flesh of women or animals, the poor or children, or the life of nature itself, Ortese clearly suggests that each is threatened by interlocked systems of oppressions, which subjugate all 'nonnormative' beings. [...] In the otherness of this reptile-girl, Ortese elicits all the constructs of mastery associated by ecofeminism with the notion of oppressed subjects: she is a woman, an animal, a servant; she lives in a world split into colonized and colonizers; her language is primitive, her behavior passionate and irrational." "Lovin the alien. Ecofeminism, animals, and Anna Maria Ortese's poetics of otherness," *Feminismo/s*, no. 22 (dicembre 2013): 187 e 190.

natura stessa è vittima di dominio e sopraffazione da parte di chi ha capitale economico come Ortese ha ribadito in uno scritto posteriore:

Quando un uomo – o un gruppo – solo perché ha denaro compra
(col nulla) un'isola, una montagna, uno spazio, compra delle merci
(lavoro) e delle armi (per vincere un paese che intende
sottomettere); oppure compra animali (sangue) e terra per allevarli,
al solo fine di mercificare quegli animali e quel sangue – e nel
farlo usa un potere senza più limite, il proprio, potere decisionale
sulle opere e le imprese degli uomini che lavorano - , allora questo
intervento opera nella vita umana e terrestre un sovvertimento
spaventoso.³¹⁰

Ocaña respingerebbe il colonialismo di Daddo mettendo in crisi dapprima la sua concezione lineare di spazio e tempo ed infine la sua stessa identità: dopo un momento di tormentata autoanalisi, Daddo si rende conto dei limiti della propria mentalità, di quella della sua classe e, in generale, di tutto l'Occidente. Lo smantellamento del tempo sull'isola si evince dal manoscritto di don Ilario datato “37 ottobre Secolo Attuale” e dalla percezione da parte dei personaggi degli eventi della storia, che, pur avvenendo nel giro di un paio di giorni, sembrano avere una dilatazione temporale ben più ampia. Per quanto riguarda lo spazio, invece, l'instabilità di Ocaña è dovuta al suo muoversi costantemente e al continuo cambiamento del paesaggio che inizia ad incupirsi e ad assomigliare, per Daddo, a quello di Milano:

Un certo aspetto del cielo [...] andava ricaricando, per così dire,
quella sinistra pesantezza, quel doratolivido languore del mattino.

³¹⁰ Ortese, *Corpo Celeste*, 125.

Il mare che si scorgeva dalla finestra scalcinata sembrava una
immensa strada di pietrisco bruno, sul quale si levasse da un lato,
immobile, un tendaggio di velluto grigio. Una fumosità, le cui fonti
erano certamente in una nebbiolina che usciva dalle querce, o nella
primavera stessa, sembrava avvolgere il mondo. Tutto era muto e
calmo, ma con un che di straziante, quasi in un angolo di quello
scenario qualcuno andasse ripetendo su una ukulele una frase
musicale assai dolce.³¹¹

Il mare che si tramuta in una “strada di pietrisco bruno” e la “fumosità” dell’ambiente circostante hanno su Daddo un effetto straniante, sottolineato dall’immagine della “frase musicale assai dolce” accompagnata dal suono di un ukulele. Interessante notare che il paesaggio insulare e ibrido di Ocaña venga associato a uno strumento dall’origine insulare e ibrida: l’ukulele, infatti, è stato inventato nella seconda metà dell’Ottocento da tre esperti liutai provenienti dall’arcipelago portoghese di Madera e immigrati alle Hawaii per lavorare nei campi di canna da zucchero. Combinando la braguinha di Madera e il rajão portoghese, strumenti a corde simili alla chitarra, i tre liutai diedero vita all’ukulele, strumento frutto di stratificazione e combinazione di storie e culture che divenne successivamente uno dei simboli delle Hawaii.³¹²

A turbare Daddo non è solo il doloroso grigiore dell’isola ma anche lo strano fenomeno di raddoppiamento della luna:

Tutto il cielo di Ocaña stava diventando rosso (senza, per questo,
perdere certe bianche e opaline trasparenze), come per una seconda

³¹¹ Ortese, *L’Iguana*, 53.

³¹² Jim Tranquada, *The ‘Ukulele: A History* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2012).

levata della luna. Due erano i casi, pensò debolmente il conte: o la prima luna era stata un'apparenza, corrispondendo a uno stato di smarrimento, mentre questa annunciava un ritorno della fiducia, della sua partecipazione al mondo, oppure Ocaña aveva due lune, cosa veramente assurda.³¹³

Daddo, in crisi per il malessere causato dalla sua attività di costruttore di case e di speculatore edilizio, si interroga sulla difficoltà di discernere fra realtà e apparenza, mettendo in discussione ciò che vede e cercando di arrivare a conclusioni razionali attraverso procedimenti logici per ritrovare, quindi, la sicurezza perduta. Una delle due lune da lui avvistate si rivela essere il faro della nave degli Hopins, la coppia intenzionata ad acquistare Ocaña e a sancire il matrimonio fra don Ilario e la propria figlia. Daddo teme che Iguana venga portata via, ma non si rende conto che il suo piano di portare Iguana in Europa per sposarla è ugualmente colonialista: sembra che lui ricalchi le orme dei soldati italiani che, durante il fascismo, accecati dalla propaganda coloniale di canzoni quali “Faccetta nera”, pensavano di andare a “liberare” le donne etiopi da una presunta condizione di schiavitù a causa della, sempre presunta, arretratezza del posto.³¹⁴

³¹³ Ortese, *L'Iguana*, 71.

³¹⁴ Scritta nel 1935 da Renato Micheli, la canzone “Faccetta nera” ottenne un grande successo di pubblico per la commistione di maschilismo e razzismo del testo che rispecchiava alla perfezione la mentalità del tempo: “Se tu dall’altipiano guardi il mare, / moretta che sei schiava fra gli schiavi, / vedrai come in un sogno tante navi / e un tricolore sventolar per te. / Faccetta nera, bell’abissina / aspetta e spera che già l’ora si avvicina! / quando saremo insieme a te / noi ti daremo un’altra legge e un altro Re. / La legge nostra è schiavitù d’amore, / il nostro motto è libertà e dovere, / vendicheremo noi camicie nere / gli eroi caduti liberando te! / Faccetta nera, bell’abissina / aspetta e spera che già l’ora si avvicina! / Quando saremo insieme a te, / noi ti daremo un’altra legge e un altro Re. / Faccetta nera, piccola abissina, / ti porteremo a Roma, liberata. / Dal sole nostro tu sarai baciata, / sarai in Camicia Nera pure tu. / Faccetta nera, sarai Romana, / la tua bandiera sarà sol quella italiana! / Noi marceremo insieme a te / e sfileremo avanti al Duce e avanti al Re!” La canzone fa riferimento alla guerra d’Etiopia, condotta dal regime fascista fra il 1935 e il 1936 per assecondare le mire imperialiste di Mussolini. La “faccetta nera” di cui si parla è una donna etiope che, per venire fuori dallo stato di schiavitù a cui il negus (il re etiope) l’ha costretta, deve sottomettersi ai soldati italiani. Scrive Igiaba Scego: “Il mito della Venere nera è precedente al fascismo. L’Africa è sempre stata vista dai colonizzatori [...] come una terra vergine da penetrare, letteralmente. [...] Una terra disponibile, quindi. E questa disponibilità si traduceva spesso nel possesso fisico delle donne del posto, attraverso il

Nei momenti precedenti alla domanda di matrimonio di Daddo a Iguana, Ocaña subisce un ulteriore cambiamento e per Daddo sembra essere indistinguibile da Milano: “Il cielo era coperto, ma alto, e perciò non cupo, e vi era nell’aria un’argentea lucidità, un che di grigio e di bianco, ma assolutamente quieto: in una parola, la stessa aria che si respira, quando l’inverno sta per finire, a Milano, tra umida e ventilata, come trafitta, nella sua pace, da un pensiero”.³¹⁵

Quando poi Daddo decide di applicare all’estremo la sua logica patriarcale, convinto di esprimere la sua bontà e compassione chiedendo a Iguana di sposarlo, Ocaña, ai suoi occhi, si tramuta in Milano: “Il conte era in uno stato d’animo così strano che non si meravigliò di avvertire nell’aria bagnata quel caratteristico odore di pane caldo e caffè, e perfino lo sferragliare dei tram che si sente a Milano alle cinque di mattina. Tutta l’anima sua era nella pianura lombarda, o piuttosto la buona pianura lo aveva raggiunto telepaticamente”.³¹⁶ L’ottusità di Daddo nel capire che Iguana è in realtà una ragazzina oppressa, Estrellita, si ripercuote anche sull’isola stessa, che Daddo vede trasfigurata nella “sua” Milano, ovvero in una dimensione a lui familiare e quindi più adatta per effettuare il suo piano e per giustificarlo come la cosa più giusta da fare in quel momento. Daddo è ancora all’inizio del percorso che lo porterà dall’interesse erotico nei confronti di Iguana a una comprensione più ampia dell’alterità di lei, risultato di una costruzione creata dalla classe dominante, a cui lui stesso appartiene, per opprimerla.³¹⁷

concubinaggio, i matrimoni di comodo e spesso veri e propri stupri. [...] *Faccetta nera* [...] è [...] una canzonetta che nasconde dietro la finzione della liberazione una violenza sessuale”. “La vera storia di Faccetta nera,” *Internazionale*, 6 agosto 2015, <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/08/06/faccetta-nera-razzismo>

³¹⁵ Ortese, *L’Iguana*, 109.

³¹⁶ Ibid., 132.

³¹⁷ Pur ammettendo che l’interesse di Daddo nei confronti di Iguana è anche erotico, Iovino lo fa rientrare in un primo stadio di attenzione nei confronti dell’alterità che lo spinge successivamente a un livello più alto di comprensione e di riconoscimento delle creature oppresse a causa di un sistema di potere malato: “In Daddo, the

Disperato per il rifiuto di Iguana alla sua richiesta di sposarlo, convinto della triste e ineluttabile sorte di serva dell'amata, Daddo impazzisce e, credendo di vederla in fondo al pozzo, delirando vi si getta per salvarla e lì muore. Negli attimi prima della sua morte si rende conto che la logica occidentale patriarcale, colonialista e capitalista che lo ha accompagnato nel corso della sua vita era sbagliata, rendendolo complice degli oppressori: l'isola di Ocaña con la morte di Daddo in fondo al pozzo rigetta per la seconda volta un colonialismo subdolo perché mascherato da "compassione". Lo comprende Daddo alla fine della sua vita: "sentiva che, nella vita, il lato terribile era proprio la compassione, in quanto così il male velava i suoi crimini, il bene lasciava luogo a profonda debolezza".³¹⁸

La terza forma di colonialismo attuata a Ocaña e da Ocaña contrastata è quella pianificata dagli Hopins "una compitissima e molto dabbene famigliola del ceto medio mondiale, cioè americano, in quanto tutte le famigliole, oggi, sono americane."³¹⁹ L'identificazione del "ceto medio mondiale" con quello "americano" è una stoccata della voce narrante nei confronti della pervasività a livello internazionale del modello di vita statunitense, fondato sull'individualismo, la ricchezza e il consumismo, dalla fine della seconda guerra mondiale in poi.³²⁰ Gli Hopins

'love for the alien' includes a vast range of aspects that, passing through a sublimated eros and a maternal-paternal care, culminate in a general process of (ethical and metaphysical) acknowledgement and (cognitive) understanding" in "Loving the alien. Ecofeminism, animals, and Anna Maria Ortese's poetics of otherness," *Feminismo/s*, 197.

³¹⁸ Ortese, *L'Iguana*, 159.

³¹⁹ Ibid., 89.

³²⁰ All'americanizzazione il sociologo George Ritzer ha ricondotto la "globalizzazione del nulla" ossia la crescente diffusione a livello internazionale di prodotti e catene commerciali standardizzate (McDonald's, Wal-Mart, Starbucks, carte di credito, Internet) definiti "nulla" perché svuotati di contenuto sostanziale distintivo. Cfr. *The Globalization of Nothing* (Thousand Oaks, Calif.: Pine Forge Press, 2004). In un'intervista rilasciata da Anna Maria Ortese a Dario Bellezza quarant'anni prima della pubblicazione del saggio di Ritzer la scrittrice aveva parlato del "nulla" come tratto distintivo della modernità: "Più una cosa è nulla, o male addirittura, più è vanificante o vanificata, più viene accettata e celebrata. Sembra uno scherzo, dapprima: poi, a poco a poco, ti convinchi che è una realtà [...]. Ma questo gran giocare e inchinarsi delle società moderne intorno a uomini da nulla, opere da nulla, cose del nulla [...] questa cosa tiene desti: come un incanto, un prodigio" in Ortese, *Corpo Celeste*, 108.

rappresenterebbero la deriva imperialista della politica americana e, in generale, dell'Occidente che ancora oggi, con politiche economiche e culturali, si appropria di territori considerati sottosviluppati per omologarli a sé, trarne profitto e praticare il “razzismo ambientale”.³²¹ Secondo le teorie ecocritiche di Serenella Iovino, infatti, colonialismo e “razzismo ambientale” sono strettamente connessi in quanto obiettivo dei poteri colonialisti era appunto quello di appropriarsi di quante più risorse possibili:

È facile intuire che l'acquisto di risorse e lo smaltimento di rifiuti a basso costo in paesi del Terzo Mondo consenta il fiorire dell'industria e dei consumi nel Primo. Questa forma di discriminazione è un'evidente eredità del colonialismo. Per secoli i paesi del Terzo Mondo, in veste di colonie o protettorati, sono stati considerati dagli imperi europei e occidentali come serbatoi di risorse da sfruttare senza restrizioni. Il loro sfruttamento, di fatto

³²¹ Per “razzismo ambientale” si intende l'ingiusta pratica discriminatoria attuata dai Paesi occidentali nei confronti di comunità minoritarie che vengono esposte ad agenti chimici inquinanti e/o private di risorse naturali pulite quali l'aria e l'acqua. Facendo riferimento a *Orientalism* (1978) di Edward Said e alle sue riflessioni sulla rappresentazione falsata che l'Occidente ha di comunità dell'Asia, del Nord Africa e del Medio Oriente, considerate “alterità” prive di umanità e quindi di diritti, Klein fa luce su quanto l'uso smodato di combustibili fossili, di agricoltura industriale non sostenibile, di deforestazione colpiscano zone particolarmente sensibili a ondate di calore, scarsità d'acqua, innalzamento del livello del mare e desertificazione, rendendole quindi vittime sacrificali: “And the thing about fossil fuels is that they are so inherently dirty and toxic that they require sacrificial people and places: people whose lungs and bodies can be sacrificed to work in the coal mines, people whose lands and water can be sacrificed to open-pit mining and oil-spills. [...] There must be theories of othering to justify sacrificing an entire geography – theories about the people who lived there being so poor and backward that their lives and culture don't deserve protection”. Naomi Klein, “Let Them Drown. The Violence of Othering in a Warming World,” *London Review of Books* 38, no. 11 (2 June 2016): 4-5, <https://www.lrb.co.uk/v38/n11/naomi-klein/let-them-drown>

funzionale alla crescita economica e politica dell'Europa e degli Stati Uniti, è stato spesso mascherato da progresso.³²²

Così come in passato i colonizzatori si sono appropriati delle ricchezze dei paesi colonizzati normalizzando con la propaganda razzista la loro violenta presa di possesso, a cominciare dal Novecento l'Occidente industrializzato espone fasce di popolazione più deboli all'inquinamento, promettendo subdolamente, ad esempio, posti di lavoro e aiuti economici in cambio di discariche per lo smistamento di rifiuti tossici. Inoltre, il deturpamento del paesaggio per favorire l'installazione di villaggi turistici e lo stesso aumento del turismo con tutto ciò che vi è annesso (trasporti, shopping e cibo) contribuiscono alle emissioni di carbonio. Come hanno dimostrato Manfred Lenzen e altri ricercatori del suo gruppo, il rapido aumento della domanda turistica supera di gran lunga la decarbonizzazione della tecnologia legata al turismo e quindi, grazie alla sua alta intensità di carbonio e alla continua crescita, il turismo costituisce e costituirà una parte crescente delle emissioni mondiali di gas serra.³²³

Dalla descrizione del punto di vista degli Hopins su Ocaña, si comprende quanto il loro rapportarsi al territorio dell'isola sia intriso di mentalità imperialista. La ricca ereditiera Miss Hopins e i suoi genitori, infatti, considerano l'isola un luogo primitivo e depravato:

La fanciulla [...] avanzava [...] in quel tetro luogo con quel tanto di convenzionale allarme, e un minimo di autentica attenzione, atti a significare che il suo animo sportivo non era del tutto indifferente ai fascino dell'orrido e di una naturale (alla estrema indigenza)

³²² Serenella Iovino, "Rifiuti tossici? Non nel mio cortile (nel loro sì, però). Un'analisi del razzismo ambientale," *kainós rifiuti rivista online di critica filosofica*, no. 4-5 (2004): 2, <http://www.kainos.it/numero4/ricerche/iovino.html>

³²³ Manfred Lenzen et al., "The carbon footprint of global tourism," *Nature Climate Change*, no.8 (2018): 522-528.

depravazione. In contrasto, più aperta, e come smarrita, era la
perplexità della madre [...] il signor marito e padre [...] sembrava
ad ogni attimo esplorare l'avvelenata aria del luogo, cercandovi il
punto giusto acciocché la marcia delle sue donne non fosse
intralciata di sorpresa da qualche ostacolo.³²⁴

Mentre la giovane Hopins (la “fanciulla”) mostra ambivalenza nei confronti di Ocaña perché dà per scontato che sia un luogo corrotto e, proprio per questo, ne è attratta, i suoi genitori sono impauriti dalla possibilità di venire bloccati da qualcosa di sconosciuto e minaccioso. Dopo aver preso parte al rito di benedizione dell'isola eseguito da don Fidenzio, arcivescovo al loro seguito e conoscente di Daddo, gli Hopins vengono sconvolti dall'apparizione di Iguana e quindi decidono di affidare completamente l'isola a don Fidenzio che la trasforma in un grande centro di meditazione di lusso. Questo centro che ha tutta l'aria di essere un villaggio turistico per ricchi in vacanza e dimostra quanto capitalismo e clero siano strettamente intrecciati tra loro.

Ocaña viene snaturata della propria identità, così come avviene spesso per molte isole, soprattutto caraibiche. Questo punto del romanzo può essere collegato alle riflessioni della geofilosofa Saffioti secondo cui la fruibilità dell'isola nel mondo globale rischia di mettere in secondo piano o addirittura cancellare la complessità dell'isola e la sua dimensione di laboratorio esperienziale per chiunque voglia cercare di comprenderla:

Il pericolo che rende vulnerabile ogni luogo che conservi un
barlume di significato geo-simbolico, in cui, dunque, lo spazio, la
conformazione geografica, la variegata continuità storico-culturale,
non sono ancora indifferenti alla comprensione, è che si trasformi

³²⁴ Ortese, *L'Iguana*, 89-90.

nella riserva dorata e fasulla di un fenomeno di omologazione planetaria. Dal momento che l'intero globo appare sempre più simile e, al tempo stesso, irriconoscibile, deprivato di caratteri specifici e locali, l'industria dello svago vacanziero deve suscitare nuovi motivi di interesse e curiosità, reinventare esotismi che la cultura tradizionale ha perso o trasformarli ad uso e consumo dei turisti. [...] le isole del villaggio globale sono esibite come paradisi artificiali del divertimento, dimenticando la lacerazione e le contraddizioni di ogni reale *esperienza* dell'Isola.³²⁵

Per Saffioti, infatti, il turismo di massa non fa altro che snaturare l'identità delle isole, annullando le diverse storie che ogni territorio porta con sé per creare paradisi artificiali tutti uguali a se stessi in cui il turista possa ritrovare ciò che si aspetta già: un mondo edulcorato che lo rassicuri, uno status symbol che dimostri il suo prestigio sociale. A questo proposito, Carrie Gibson, nel suo saggio dedicato alla storia dei Caraibi da Colombo ai giorni nostri, ha parlato della nocività del turismo di massa nelle isole dei Caraibi nel capitolo "Invented Paradise". Gibson riporta che fin dall'inizio del ventesimo secolo alcuni annunci pubblicitari diffusi nei paesi anglosassoni e in Europa decantavano le proprietà salutari e benefiche delle isole caraibiche. Il turismo ebbe una prima impennata durante gli anni del Proibizionismo (soprattutto verso Cuba) e successivamente negli anni Sessanta, quando la proliferazione dei voli aerei e delle crociere, l'aumento del benessere economico e l'offerta di pacchetti "tutto compreso" convinsero masse sempre maggiori di persone a visitare i Caraibi. Un celebre annuncio promozionale del 1960 presentava il viaggio ai Caraibi come un moderno ripercorrere la rotta di

³²⁵ Francesca Saffioti, "Isole mediterranee: spazio di accoglienza-spazio di esclusione," *Mesogea* 2(2005): 108.

Cristoforo Colombo per giungere in un luogo di spiagge bellissime e di autoctoni felici di lavorare per i ricchi turisti occidentali in vacanza, ma questa inquietante stereotipizzazione, che si autoalimentava anche grazie alla scarsa predisposizione dei turisti a guardare al di là della propria camera d'albergo o cabina di nave da crociera, è diventata sempre più problematica per le comunità caraibiche, scisse fra l'idea di un potenziale guadagno economico per l'isola grazie al turismo e le ferite recenti a causa del passato coloniale. Sono spesso le grandi compagnie straniere a beneficiare dei profitti del turismo di massa nonostante molti nativi lavorino nel settore turistico e i costi ambientali sono enormi perché il cibo è importato e le scarse risorse idriche sono esaurite.³²⁶

Ocaña, però, si ribella anche al terzo tipo di colonialismo attuato in essa deludendo i ricchi in vacanza sull'isola, come dimostra la prima parte della lettera della signora Rubens, cliente altolocata del Piccolo Hotel di Ocaña, a suo marito:

«...in quanto ai divertimenti cui alludi, mio caro, credo proprio che

ti sbagli. Qui c'è un'aria assai ventilata, ma anche assai triste.

L'albergo da cui ti scrivo è l'unico, civettuolo ma disabitato,

³²⁶ Riguardo a come il mito europeo dei Caraibi come terra di ricchezza di cui approfittare si sia trasformato nel mito della terra in cui concedersi il lusso del tempo libero, continuando quindi spesso a sfruttarlo in modo più subdolo, scrive Gibson: "The West Indies, as they are known and understood today, started out as a different type of European fantasy – they held the riches of the East, the cities of gold. That dream was a nightmare for the persecuted Amerindians and enslaved Africans, yet instead of these islands being accepted for what they are now, as distinct from what people wish them to be, the fantasy persists. Now they offer the ultimate 'experience': what is more indulged to the harried, exhausted office worker than the idea of a week on a beach, staring at the sea, beer in hand? Free time is now the luxury, not sugar, or coffee, or mahogany, or indigo, or any of the goods that delighted the fickle tastes of Europeans. Such goods are now taken for granted – they came with a price, too, though that has long been forgotten. And while there is nothing wrong with wanting a break, with loving the sea, with enjoying a cold beer, there is often – though not always – a hidden price tag in the Caribbean, one most tourists do not and cannot see. As with sugar, someone somewhere else is paying for it. Yes, some of these islands' modern problems can be blamed on short-sighted governments, or greedy corporations, or unbending pressure from international organizations, but the rise of tourism and the perpetuation of the paradise myth has a long genealogy; it is nothing new. It has been there from the beginning". Carrie Gibson, *Empire's Crossroads. A History of the Caribbean From Columbus to the Present Day* (New York: Atlantic Monthly Press, 2014), 347.

dell'isola, e se il prete cattolico che l'ha fatto costruire pensava di guadagnarci, o invogliare le anime a purificarsi di qualcosa, non ha indovinato. Secondo me, per prima cosa manca una buona servitù. I due "bifolchi" di cui ti parlai, non sono gli unici emeriti villani dell'isola. Ce n'è altri...»³²⁷

La signora Rubens si lamenta dell'atmosfera cupa del luogo, dell'assenza di turisti e, soprattutto, della goffaggine dei fratelli Guzman, inadatti, secondo lei, a dirigere l'albergo e a prendersi cura dei clienti. Dopo l'allontanamento di don Ilario, rappresentante del primo tipo di colonialismo sull'isola, la morte di Daddo, esponente del secondo tipo di colonialismo a Ocaña, e la delusione degli Hopins, di don Fidenzio e dei clienti dell'albergo, promotori del terzo tipo di colonialismo sull'isola, Ocaña ispira la creatività dei suoi abitanti spingendoli a comporre una "rozza" poesia, frutto dell'intreccio di storie, persone e luoghi dell'isola, posta nella parte finale del romanzo. La poesia è intitolata "Invito scritto dai fratelli Guzman per amore della Iguana – acciocché l'anima immortale del conte – sia sollecitata a rammemorarsi di Ocaña" ed è divisa in tre parti. La prima parte "Presentazione del luogo" descrive in quattro versi la particolare connotazione cromatica di Ocaña, in cui sono presenti il grigio e il giallo, e il suo clima freddo. La seconda parte "Invito vero e proprio" è divisa in sei parti ed è una trasposizione dell'invocazione di Iguana a Daddo prima della caduta nel pozzo. La terza parte "Saluto" è un commiato dal conte Daddo, seppellito sull'isola:

INVITO SCRITTO DAI FRATELLI GUZMAN PER AMORE
DELLA IGUANA – ACCIOCCHÉ L'ANIMA IMMORTALE

³²⁷ Ortese, *L'Iguana*, 179.

DEL CONTE – SIA SOLLECITATA A RAMMEMORARSI DI
OCAÑA:

Presentazione del luogo

Questo è il mare

Questo è il cielo

Grigio e giallo

Pioggia e gelo

Invito vero e proprio

I

Aiutami.

Riconoscimi.

Salutami.

Col mio nome chiamami,

non con quello del serpe.

Voglio risorgere.

II

Conte di Milano

non aspettare,

non voglio smeraldi
voglio essere
come te
pietoso e giusto.

III

Signore caro,
buono, pietoso!
Grande Conestabile,
per amore del Re,
di Carlo V,
salva la Spagna
e il Portogallo,
i paesi vinti,
che dormono
nelle alghe
nella pietra
nella montagna
nella Meseta
e la Murcia,
in Estremadura.
Salva il toro,
la mucca, l'agnello.

Salva il pellegrino.

Porta il lume,

porta il sole,

acqua, giardini.

IV

Conte di Cristo

non resistere.

Vieni al pozzo,

l'acqua non c'è.

Non ci sono fiori,

non c'è alcuno.

C'è silenzio.

Il serpe piange.

La rana s'acquatta.

C'è paura.

Porta il lume.

Porta il sole.

Ci hanno giudicati

senza giudizio.

Guarda nel pozzo.

Se ci chiami

rispondiamo.

V

Non siamo morti.

È novembre.

Giallo e rosso

dalla cisterna

spunta il sole.

Noi tremiamo.

VI

Salva il toro.

Proteggi la mucca

e l'agnello

e la stella

che cade.

Saluto

In Estremadura

resterai

conte caro

sopra i monti

ci guarderai,

griderai.³²⁸

Nel testo, mise en abyme dell'intera vicenda di Daddo a Ocaña, i fratelli Guzman, impossessandosi del punto di vista di Iguana, esprimono quella che, a loro parere, è l'esigenza di lei: essere chiamata con il suo nome Estrellita per vedere riconosciuta la sua natura umana e, di conseguenza, anche la sua anima ("col mio nome chiamami, / non con quello del serpe"). I Guzman, supportando il pensiero cristiano secondo il quale gli animali non possiedono anima, credono che per lei sia insostenibile essere associata con un rettile che, come il serpente nel racconto della Genesi, è l'incarnazione del demonio. Successivamente, i fratelli riportano quella che, sempre secondo loro, è stata la richiesta di Iguana al conte: scendere nel pozzo per salvarla dalla sua dolorosa condizione di subalternità ("Vieni al pozzo, / l'acqua non c'è. / Non ci sono fiori, / non c'è alcuno. / C'è silenzio. / Il serpe piange. / [...] / C'è paura. / Porta il lume. / Porta il sole. / Ci hanno giudicati / senza giudizio. / Guarda nel pozzo. / Se ci chiami / rispondiamo"). L'Iguana, quindi, è considerata l'artefice della caduta del conte nel pozzo e dell'eterna permanenza di lui in Estremadura (comunità autonoma che si trova nel sud-ovest della Spagna, al confine con il Portogallo). L'ultimo verso "griderai" potrebbe dunque riferirsi ad una sconfitta del conte che nell'isola ha trovato la sua distruzione e la cui anima vaga quindi in Spagna urlando.

La poesia, se da una parte è un prodotto colonialista perché i colonizzatori (i fratelli Guzman) si appropriano della voce di chi è colonizzato (Iguana), dall'altra parte, mostrando la sconfitta del neo-colonizzatore Daddo, mettono ironicamente in discussione il colonialismo

³²⁸ Ibid., 181-184.

stesso.³²⁹ Inoltre, i vecchi colonizzatori Guzman, pensando paternalisticamente di essere stati capaci di cogliere i sentimenti di Iguana, vengono da lei sbeffeggiati quando le presentano la poesia: la voce narrante, infatti, riporta che i loro versi “fecero scoppiare a ridere una certa personcina, la quale altro che in questo modo, o in altri più strambi, riusciva mai ad esprimere la forza del suo patire, della – come disse la signora Rubens – inumana profondità del suo cuore”.³³⁰ Il severo giudizio riguardo a Iguana della signora Rubens, cliente altolocata del villaggio turistico creato a Ocaña, riafferma l'impossibilità da parte degli oppressori di comprendere l'alterità. Lo scherno di Iguana e i suoi modi “strambi”, mettendo in crisi gli altri personaggi, la voce narrante e perfino il lettore, sono ciò che di lei resiste al dominio, un mistero insondabile capace di decostruire qualsiasi testo venga scritto su di lei.

D'altro canto, nella poesia dei Guzman i riferimenti alla caduta nel pozzo e l'appellativo “Conte di Cristo” assegnato a Daddo, nonché l'esortazione ad esercitare la sua funzione salvifica (“Salva la Spagna / e il Portogallo, / [...] / Salva il toro, / la mucca, l'agnello. / Salva il pellegrino. / Porta il lume, / porta il sole, / acqua, giardini”) possono essere ricondotti alla dimensione mistica del pensiero di Ortese e a quella cristologica del romanzo.³³¹ Il rapporto armonioso fra Iguana e don Ilario in un imprecisato passato, il repentino cambiamento di questo rapporto dovuto a una “caduta”, la convinzione di don Ilario sull'inestricabilità di Bene e Male all'interno del creato, riecheggiano la posizione della stessa Ortese riguardo alla natura, soffio vitale di cui

³²⁹ “Can the subaltern speak? What must the elite do to watch out for the continuing construction of the subaltern?” si chiede Spivak nel suo “Can the Subaltern Speak?”, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), 294.

³³⁰ Ortese, *L'Iguana*, 184.

³³¹ In una lettera ad Anna Maria Ortese riguardo a *L'Iguana*, Italo Calvino parlò di un “tipo di immaginazione [...] mistico-visionario, dove tutto è abbandonato a un flusso di immagini più libero e inconscio [...] e certamente con una sua concezione teologica implicita”. Lettera a Anna Maria Ortese. 22 ottobre 1964. In Italo Calvino, *I libri degli altri*, a cura di Giovanni Tesio (Torino: Einaudi, 1991), 489.

l'essere umano è solo una piccola parte: “Ecco a cosa corrisponde, per me, la parola «natura». A una forza e un respiro grandioso, a un evento senza origine, a un ritmo senza riposo, come quello del mare, a una corrente fantastica, incomprensibile, di cui a ciascuno di noi non è dato scorgere che un punto, quello dove si affaccia, per subito sparire, il suo «io», o qualcosa di ugualmente inesplicabile”.³³² Questo “respiro grandioso” ha dovuto affrontare, a un certo punto della sua storia, una sorta di scissione che ha determinato il male e il dolore: “Vi è lutto, nella Creazione. Qualcuno, non sappiamo dove, fece una scelta: ne nacque il continuo morire, la continua disperazione. [...] Urge [...] un continuo ripensamento del mondo: come innegabile caduta: di tutti, anche gli innocenti, e perciò una impossibilità di giudizio”.³³³ La caduta nel pozzo di Daddo reitera dunque la caduta avvenuta nel creato in un imprecisato passato e la poesia dei Guzman, così come *L'Iguana* stesso, non sono altro che il tentativo di mitigare le conseguenze della caduta attraverso la scrittura. Secondo Ortese, infatti, la scrittura è l'unico mezzo per colmare il vuoto provocato dalla perenne nostalgia per quell'armonia primigenia:

Questa Natura, con i suoi rituali eterni e la sua segreta tristezza, ci parla invariabilmente di un passato, di una partenza, di un Altrove raggiante, di pace, e del giorno in cui ne fummo allontanati. [...]
Scrivere [...] è proprio questo: cercare ciò che manca, dappertutto [...] raccogliere tutte le voci di un evento che ci ha lasciati, e quando non le voci, i silenzi – scritti in ogni corteccia d'albero, in

³³² Anna Maria Ortese, “Ma anche una stella per me è «natura» (1984), in *Le Piccole Persone*, 15-16.

³³³ Anna Maria Ortese, “Prigionieri del male” (1970), in *Le Piccole Persone*, 135.

ogni dura pietra, quando non pure nelle risuonanti, sempre uguali
narrazioni del mare.³³⁴

La scrittura che si pone panteisticamente in ascolto della natura e di qualsiasi sua manifestazione, come le voci e i silenzi delle cortecce degli alberi, delle pietre e del mare, può riuscire a donare una vera consolazione. Inoltre, la scrittura è il mezzo per denunciare l'ineguaglianza e i soprusi nei confronti non solo della natura, ma anche delle classi sociali meno abbienti e degli animali, giudicati "deboli" e quindi non meritevoli di rispetto o attenzione. Sfidando la storia "ufficiale" costruita dai poteri dominanti e la letteratura che ne è sua passiva rappresentazione, la scrittura deve presentare versioni alternative di quella stessa storia. Ne *L'Iguana*, la rivelazione finale dell'umanità di Estrellita, degradata dai suoi oppressori così tanto da renderla ai loro occhi, e a quelli di Daddo, simile a un'iguana, e la denuncia dell'inabilità di tutti i personaggi e fruitori della storia, voce narrante compresa, a comprenderne il mistero, connettono il testo di Ortese non solo alla *Tempesta* di Shakespeare ma anche a tutte le riscritture postcoloniali del dramma, tra cui quella dello scrittore e attivista della Martinica Aimé Césaire. In *Une Tempête* (1969) di Césaire, Calibano, che nel testo shakesperiano è presentato come un abominevole selvaggio incapace di provare qualsiasi sentimento di bontà, diviene una figura di ribellione contro le imposizioni del colonialista Prospero; ne *L'Iguana* di Ortese, Estrellita, considerata un essere abietto dai suoi proprietari, li sfida continuamente con l'indecifrabilità del suo linguaggio e del suo comportamento.³³⁵ Calibano ed Estrellita, schiavi sottoposti a disprezzo e violenze da parte

³³⁴ Anna Maria Ortese, "Ma anche una stella per me è «natura»" (1984), in *Le Piccole Persone*, 17.

³³⁵ Sulla decostruzione del linguaggio degli oppressori come significativa azione di ribellione nei loro confronti presente nel dramma di Césaire, scrive Jyotsna Singh: "Set in a colony – a prototype of a Caribbean or African setting – in the throes of resistance and unrest, Césaire's play focusses initially on Caliban's resistance to Prospero's control over language. Here, Césaire is clearly sensitive to the way in which the name Caliban/Cannibal appears in Shakespeare's play and in colonial history as a cultural stereotype for the natives of the New World" in "Post-

dei loro padroni, assurgono dunque a rappresentanti di un'intera categoria di oppressi la cui condizione di subordinazione li rende capaci di smantellare il sistema di dominio di cui sono vittime.

Riguardo alla condizione di schiavitù come punto di partenza per un ridimensionamento della visione della realtà, Glissant, martinicano come Césaire e influenzato dalla sua opera, riferendosi alla tragica esperienza di deportazione di tanti schiavi africani nei Caraibi e a come questa esperienza sia perdurata nella memoria inconscia dei loro discendenti, afferma che quello della “Relazione,” sebbene sia un processo non avulso dal dolore e dalla sofferenza perché innescato dalla partenza forzata e dall’angosciante incontro con l’abisso, si trasforma in conoscenza e poesia grazie alla condivisione: l’abisso terrificante del passato diviene proiezione verso un ignoto che non spaventa.³³⁶ La Poetica della Relazione di Glissant, ispirata dal pensiero rizomatico di Gilles Deleuze e Félix Guattari, conduce da luogo periferico a luogo periferico, rendendo ognuno di questi luoghi un centro: in ultima istanza, abolisce quindi la nozione stessa di centro e periferia.³³⁷ L’arcipelago dei Caraibi, definito da Glissant “a sea that explodes the

colonial criticism. Reading: *The Tempest*,” in *Shakespeare: An Oxford Guide*, a cura di Stanley Wells, and Lena Cowen Orlin (Oxford: Oxford University Press, 2003), 492.

³³⁶ “For though this experience made you, original victim floating toward the sea’s abysses, an exception, it became something shared and made us, the descendants, one people among others. Peoples do not live on exception. Relation is not made up of things that are foreign but of shared knowledge. This experience of the abyss can now be said to be the best element of exchange. For us, and without exception, and no matter how much distance we may keep, the abyss is also a projection of and a perspective into the unknown. Beyond its chasm we gamble on the unknown. We take sides in this game of the world. We hail a renewed Indies; we are for it. And for this Relation made of storms and profound moments of peace in which we may honor our boats. This is why we stay with poetry. [...] We know ourselves as part and as crowd, in an unknown that does not terrify. We cry our cry of poetry. Our boats are open, and we sail them for everyone”. Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), 8-9.

³³⁷ Glissant sintetizza il pensiero rizomatico di Gilles Deleuze e Félix Guattari e la sua influenza sulla Poetica della Relazione in questi termini: “Gilles Deleuze and Félix Guattari criticized notions of the the root and, even perhaps, notions of being rooted. The root is unique, a stock taking all upon itself and killing all around it. In opposition to this they propose a rhizome, an enmeshed root system, a network spreading either in the ground or in the air, with no predatory rootstock taking over permanently. The notion of rhizome maintains, therefore, the idea of rootedness but

scattered lands into an arc. A sea that diffracts”,³³⁸ concretizza visibilmente la Poetica della Relazione. È su quelle isole che è sorta infatti, secondo Glissant, una nuova ed originale dimensione che ha permesso ad ognuno di essere contemporaneamente lì e altrove, radicato e aperto, perso fra le montagne e libero sotto il mare, equilibrato ed errante. Proprio per l’ampio respiro che la caratterizza, è possibile applicare la Poetica della Relazione ad un testo come *L’Iguana*. La re(l)azione fra chi colonizza e chi è colonizzato viene continuamente problematizzata, trovando un corrispettivo anche in quella fra chi scrive e chi legge e in quella fra il luogo all’interno della storia (Ocaña) e quelli al di fuori. Così come Iguana destabilizza la “rozza” poesia, il prodotto testuale da lei ispirato e composto dai suoi vecchi colonizzatori Guzman, a loro volta colonizzati da don Fidenzio, chi legge può permettersi di destrutturare la voce narrante, incapace di fornire risposte e dare un significato ultimo alla vicenda. Inoltre, Ocaña si dimostra, così come i Caraibi nelle intuizioni di Antonio Benítez-Rojo (che ha ampliato in senso arcipelagico le riflessioni di Glissant) un’isola che si ripete all’infinito, un meta-arcipelago senza confini né centro, capace di fornire uno spazio di processi dinamici in cui ciò che è “esterno” interagisce con la “tradizione” come un raggio di luce all’interno di un prisma, producendo quindi fenomeni di riflessione, rifrazione e decomposizione.³³⁹ Ocaña,

challenges that of a totalitarian root. Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other” in *ibid.*, 11.

³³⁸ *Ibid.*, 33.

³³⁹ Partendo dalla teoria del Caos, secondo la quale ordine e disordine non sono fenomeni antitetici ma complementari, Benítez-Rojo sostiene che l’apparente “disordine” dei Caraibi genera un’ “isola” di paradossi che ripete se stessa e forma un sorprendente e complesso arcipelago socioculturale. Scrive Antonio Benítez-Rojo: “A syncretic artifact is not a synthesis, but rather a signifier made of differences. What happens is that, in a melting pot of societies that the world provides, syncretic processes realize themselves through an economy in whose modality of exchange the signifier of *there* –of the Other –is consumed (“read”) according to local codes that are already in existence; that is, codes from *here*. [...] In the case of the Carribean, it is easy to see that what we call traditional culture refers to an interplay of supersyncretic signifiers whose principal “centers” are localized in preindustrial Europe, in the sub-Saharan regions of Africa, and in certain island and coastal zones of southern Asia” in *The*

sfuggendo alle canoniche descrizioni dei luoghi di finzione e alle facili etichettature, mette alla prova, oltre che Daddo, anche la sua creatrice e i suoi lettori, che non possono fare a meno di interrogarsi su quanto un'isola d'invenzione possa dire tanto sulla situazione culturale, economico-politica ed ecologica dell'intero pianeta. Lo sfuggire di Ocaña alle classificazioni e allo stesso tempo la sua capacità di interrogarci sul destino del pianeta è da una parte uno smacco per il pensiero logico e razionale, dall'altra un'attestazione di speranza; Ocaña è luogo in cui il conflitto fra ragione e fede alimenta quel "sentimento tragico della vita" a cui lo scrittore spagnolo di origini basche Miguel de Unamuno (1864-1936) dedicò molte delle sue opere. Proprio chiedendo a chi legge di ripensare alle domande esistenziali di Unamuno *L'Iguana* si conclude:

E con ciò, Lettore cortese, ci congediamo [...] da Ocaña e dalla sua umile umanità. E se del mare che si è chiuso così facilmente su questi mali e questi sorrisi, e sulla figura di un cupo gentiluomo, se del tempo che passa senza sosta, a Milano come nelle isole, tutto trascinando, diretto alla eternità, ti sorprenderai, ricorda, per favore, le pressanti domande di Unamuno, così alle tue simili, e vedrai che almeno tale sorpresa rimane uguale.³⁴⁰

Significativo è che la vicenda termini con un riferimento intertestuale, quasi a suggerire quanto il dialogo con altri testi sia essenziale per la comprensione del romanzo. La rete intertestuale de *L'Iguana* è infatti molto fitta e connette opere lontane per genere, tempo e provenienza: dai romanzi di avventura ai drammi teatrali, dalle poesie ai racconti filosofici, ne *L'Iguana* echi e

Repeating Island. The Carribean and the Postmodern Perspective, Second Edition (Durham and London: Duke University Press, 1996), 21.

³⁴⁰ Ortese, *L'Iguana*, 184.

retaggi di opere fondamentali della letteratura italiana conversano con quelli della letteratura inglese, francese, spagnola, portoghese, tedesca, americana e russa dimostrando l'enorme capacità arcipelagica della scrittura di Ortese.³⁴¹

In questo ultimo capitolo del mio lavoro sulle scrittrici italiane e le isole, dopo aver messo a fuoco i principali testi critici riguardo a *L'Iguana* come testo femminista e anti-colonialista, ho in primo luogo evidenziato, così come nei capitoli precedenti riguardo a Grazia Deledda e a Fabrizia Ramondino, quanto il rapporto fra Anna Maria Ortese e l'isola sia perdurato durante tutto il corso dell'esistenza della scrittrice e abbia influito sull'idea dell'isola come spazio proficuo da cui partire per attuare creativamente uno smantellamento delle categorie di pensiero tradizionali. L'infanzia di Ortese, segnata sia dai viaggi nel Mediterraneo e sia dal tragico lutto per la morte oltreoceano del fratello marinaio, l'adolescenza trascorsa nell'amata-odiata Napoli immaginando avventure straordinarie davanti alle cartine geografiche, la maturità sconvolta dal malessere causato dai continui spostamenti per sbarcare il lunario e per lo stile di vita, così diverso dal suo, ben più modesto e attento alla natura, diffuso nelle grandi metropoli come Milano, hanno decisamente condizionato la genesi letteraria de *L'Iguana*, romanzo

³⁴¹ L'intertestualità presente ne *L'Iguana* è stata discussa in molti saggi che Clerici ha riassunto e citato in questo modo (sono stati omessi gli indici di nota che rinviano alle fonti delle citazioni): "Come ha osservato Citati, *Iguana* è un sapiente coacervo di libri velato da una lieve aura manzoniana, è «un racconto di avventure marine, che profuma di *Robinson Crusoe* e di *Isola del Tesoro*: Stevenson dà una mano a Leopardi: il racconto marino nasconde una storia di spettri, dove si fondono la tetraggine spagnola e l'eccentricità britannica: la storia di spettri cela una *pièce* teatrale secentesca, tutta votata alle illusioni e ai giochi di specchi; e questa cela, a sua volta, una grande favola barocca e fantastica di Madame d'Aulnoy (o una specie di *La bella e la bestia*), dove l'eccesso apparente di decorazione gronda di simbolismo». Ma il testo dialoga anche con le *Coplas por la muerte de su padre* di Miguel de Unamuno e con Eça de Queirós (la novella «sulla rivolta di una cameriera sottomessa e umiliata per anni dalla padrona pigra e infingarda» cui allude Stefano Malatesta ma anche il racconto *Al mulino*, storia di Maria de Pietade che da Santa si trasforma in Venere), con il Melville di *Benito Cereno* e con *La ballata del vecchio marinaio* («il grido di un uccello oceanico, un grido nasale, e come preoccupato» evoca l'albatro di Coleridge), con Čechov – lettura capitale degli anni Sessanta – e la sua «musica delle sensazioni». I riferimenti rinviano anche a precisi generi, come il fantastico romantico di Hoffmann e Novalis («dove non sono le atmosfere, ma la consistenza stessa dei personaggi a generare l'inquietudine») e – prima ancora – il *conte philosophique* illuministico, più pertinente del romanzo umoristico settecentesco indicato da Ferroni, Ma – come suggerisce Alfredo Giuliani – si potrebbero fare altri nomi, tutti appropriati: Conrad, Dickens, e persino il Collodi di *Pinocchio*» in *Apparizione e visione*, 394-395.

complesso e fittissimo di richiami intertestuali in cui la vicenda si svolge sull'isola, posta significativamente fra Mediterraneo e Oceano, di Ocaña. Applicando la “Poetica della Relazione” di Glissant, in base alla quale l'incompatibile legame fra culture diverse può comunque mettere a frutto eccentrici risultati, nonché un ripensamento del nostro modo di concepire il pianeta in termini arcipelagici, ho dimostrato le caratteristiche “caraibiche” di Ocaña, ossia la sua capacità sia di resistere ai vari tipi di colonialismo, mascherati e non, che si succedono nel corso del romanzo, e sia di porsi in relazione con essi. Risultato creativo di questo processo dinamico è la parte conclusiva de *L'Iguana*, mise en abyme dell'intera vicenda romanzesca, trascurata finora dalla maggior parte della critica e a cui in questo lavoro si è voluto restituire il suo valore.

Conclusioni

Scarsa attenzione critica è stata finora dedicata a testi di autrici italiane ambientati sulle isole: questo lavoro ha avuto l'obiettivo sia di colmare questa lacuna e sia di sottolineare l'urgenza di un discorso interdisciplinare che mostri quanto la letteratura sia materia fondamentale per far luce su delicate questioni identitarie, politiche ed ecologiche.

Ispirato da articoli e saggi relativi a studi di genere, mediterranei, post-coloniali, geofilosofici, e, soprattutto, ai nuovi *island studies*, che si propongono di mettere in discussione la tradizionale visione della realtà dal punto di vista dei continenti rivalutando, al contrario, quella dal punto di vista delle isole, questo studio si è focalizzato su quattro romanzi e una novella di Grazia Deledda riguardo alla Sardegna (*Anime oneste*, *Cenere*, *La chiesa della solitudine*, *Cosima*, “Colpi di scure”), sul romanzo-saggio di Fabrizia Ramondino riguardo a Ventotene (*L'isola riflessa*) e sul testo di Anna Maria Ortese ambientato nell'immaginaria isola di Ocaña (*L'Iguana*) dimostrando che questi testi non solo ribaltano la tradizionale visione dell'isola come spazio subordinato al continente e alle sue norme, contenuta spesso nei testi canonici sulle isole, ma mostrano anche un nuovo immaginario legato alle isole mediterranee, a un'etica e identità transnazionali così come a una politica di ospitalità. L'arcipelago costituito dalla Sardegna di Deledda, la Ventotene di Ramondino e l'Ocaña di Ortese si è espanso progressivamente nei miei tre capitoli per includere e connettere questioni su, rispettivamente, l'identità italiana, quella europea e, infine, quella planetaria.

I quattro romanzi di Deledda analizzati nel primo capitolo applicando le teorie dell'“inconscio politico” e dell'“allegoria nazionale” di Fredric Jameson hanno mostrato quanto la scrittrice sarda sia stata influenzata dal regime di “colonialismo interno” perpetrato dal Regno

d'Italia nei confronti della Sardegna e abbia trasposto nella sua opera, inconsciamente e non, le inquietudini legate alla sua appartenenza a un territorio considerato arretrato e buono solo da sfruttare per rimpinguare le casse dello Stato. Le vicende delle protagoniste dei quattro romanzi presi in esame sono state interpretate come corrispettivo allegorico di quelle della Sardegna negli anni della difficile relazione con il Regno d'Italia: così come in Sardegna si erano succedute l'illusione di entrare a far parte della modernità, la reazione contro le imposizioni del Regno d'Italia, la riaffermazione dell'orgoglio sardo e dell'autonomia e, infine, la visione dell'isola come sito di rielaborazione creativa, le protagoniste di *Anime oneste*, *Cenere*, *La chiesa della solitudine*, *Cosima*, vivono, rispettivamente, le stesse fasi rappresentando allegoricamente la Sardegna stessa. Sempre nel primo capitolo si è dimostrato quanto la novella "Colpi di scure" mostri un impegno ecologico *ante-litteram* da parte di Deledda: presentando l'attaccamento dell'anziano pastore sardo Cosma ai "suoi" alberi, minacciati dalla deforestazione imposta da politici e imprenditori del Regno d'Italia per ricavare legno per le traversine ferroviarie o cenere per le fabbriche di soda, Deledda sostiene appassionatamente le ragioni della natura contro quelle dei "devastatori" estranei alla storia e al paesaggio dell'isola.

Mentre il primo capitolo su Deledda, parlando di "colonialismo interno", ha mostrato la sfida posta dalle opere della scrittrice sarda nei confronti di una presunta identità italiana, il secondo capitolo ha messo in evidenza il legame fra *L'isola riflessa* di Fabrizia Ramondino, romanzo ambientato a Ventotene, e le ambivalenze nella costruzione di un'identità europea. Interpretato alla luce del *Manifesto di Ventotene* di Rossi e Spinelli e de *L'Arcipelago* di Massimo Cacciari, il romanzo mette in rilievo da una parte l'importanza di una spinta utopica per una svolta personale e politica, dall'altra la necessità dell'accettazione delle differenze e delle inevitabili conflittualità per una possibile convivenza sia con i lati "oscuri" della propria identità

e sia, a livello politico, con un arcipelago di Stati europei che sono in relazione proprio perché irrimediabilmente separati. De *L'isola riflessa* si sono anche evidenziate e commentate le riflessioni della voce narrante riguardo all'identità ambivalente di Ventotene nel corso della sua storia millenaria: luogo di villeggiatura ma anche di confino, la piccola isola rispecchia la contraddittorietà della stessa narratrice, il cui desiderio di guarigione dalla depressione e dall'alcolismo si scontra con la spinta all'autodistruzione.

L'ultimo capitolo, incentrato sull'isola di Ocaña in cui è ambientato gran parte del romanzo *L'Iguana* di Anna Maria Ortese, si è focalizzato sulla dimensione “caraibica” dell'isola nel senso inteso da Edouard Glissant nei suoi *Caribbean Discourse* (titolo originale *Le Discours Antillais*) e *Poetics of Relations* (titolo originale *Poétique de la relation*). Essendo stati i Caraibi terre in cui l'incontro e lo scontro con differenti culture ha portato a una visione della realtà alternativa rispetto a quella attinente alla logica binaria occidentale, Glissant intravede proprio nell'arcipelago caraibico la potenzialità per ripensare al nostro essere al mondo in termini di relazione e complessità. Applicando a Ocaña le teorie di Glissant e dando rilevanza alla parte conclusiva del romanzo, oggetto di poca attenzione da parte della critica, il capitolo finale della tesi spiega come l'isola immaginata da Ortese sfida i diversi tipi di colonialismo che si succedono nel corso della vicenda romanzesca e li ingloba in sé mostrandone, in modo creativo, i limiti. Inoltre, trovando una connessione fra la trasformazione dell'isola di Ocaña in centro di meditazione per ricchi in vacanza e lo stravolgimento paesaggistico avvenuto nelle isole caraibiche a causa del turismo sfrenato degli ultimi decenni, la mia analisi ha incluso anche la denuncia da parte di Ortese della violenza con cui si deturpa la natura per mero guadagno economico.

Dei romanzi presi in esame in questo lavoro si è sottolineata anche la componente di femminismo ed ecofemminismo. Per quanto riguarda le opere di Deledda è stata presa in considerazione la dinamica di genere oppresso-oppressore, si è discussa la proficuità della collaborazione fra la scrittrice sarda ed Eleonora Duse nella trasposizione cinematografica di *Cenere*, e si è confrontata l'opera di Deledda a quella di Antonella Anedda, poetessa e saggista che nel suo *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, ha attualizzato alcune delle questioni già affrontate da Deledda. De *L'isola riflessa* sono state analizzate le parti dedicate dalla narratrice a Germaine Lecocq e Ursula Hirshmann, figure fondamentali per il sostegno, rispettivamente, a Giorgio Amendola, antifascista confinato nell'isola di Ponza, e a Eugenio Colorni e Altiero Spinelli, ideatori del *Manifesto di Ventotene*; inoltre, sono state ricondotte le immagini di liquidi presenti nel testo (il mare, le mestruazioni, il latte materno) a un'idea di "corpo fluido" e quindi di connettività ripensare in modo alternativo al nostro essere al mondo. Infine, per quanto riguarda *L'Iguana*, oltre a fare il punto delle principali riflessioni critiche sul romanzo di Ortese come testo femminista, si è evidenziato il rapporto fra Iguana e le "piccole persone" su cui tanto ha scritto Ortese nel corso della sua carriera e si è evidenziata la posizione mistico-visionaria della scrittrice riguardo alla natura, connettendo quindi la sua scrittura alle istanze dell'ecofemminismo.

Negli ultimi decenni, isole dalla posizione strategica come Lampedusa sono diventate centro nevralgico di accoglienza di migliaia di immigrati in fuga da complicate situazioni politiche e sociali e l'Italia e l'Europa si sono trovate impreparate ad affrontare una delicatissima situazione, prendendo spesso provvedimenti discutibili. Ci si augura che questo lavoro possa aprire la via a ulteriori analisi interdisciplinari e comparate di testi narrativi di altre autrici come, ad esempio, *Endimione* di Sibilla Aleramo e *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, o come *La*

Briganta di Maria Rosa Cotruffelli, e di documentari e film come *LampeduSani* di Costanza Quatriglio. Tali studi potranno, oltre che ampliare il nuovo arcipelago mediterraneo immaginato da questo lavoro, fornire spunti di riflessione utili per comprendere e affrontare in modo alternativo una realtà planetaria sempre più complessa.

Bibliografia

- Adams, J. Carol. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York and London: Bloomsbury, 1990.
- _____ e Donovand, Josephine. *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- Agus, Serafino. *Ipotesi di lettura di Grazia Deledda*. Dolianova: Grafica del Parteolla, 1999.
- Aleramo, Sibilla. *Endimione*. Roma: Alberto Stock, 1923.
- Alfonzetti, Beatrice. "Fabrizia Ramondino: scrittrice del disagio." In *Il turbamento e la scrittura*, a cura di Giulio Ferroni, 119-138. Roma: Donzelli, 2010.
- Alighieri, Dante. *Purgatorio*. 1316. A cura di R. Durling e R. Martinez. Oxford: Oxford UP, 2003.
- Amendola, Giovanni. *Un'isola*. Milano: Rizzoli, 1980.
- Anedda, Antonella. *La vita dei dettagli: Scomporre quadri, immaginare mondi*. Roma: Saggine Donzelli Editore, 2009.
- _____. *Salva con nome*. Milano: Mondadori, 2012.
- _____. *Isolatria: Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*. Bari: Laterza, 2013.
- _____. "Videointervista ad Antonella Anedda." Di Fabrizio Bondi e Giovanna Rizzarelli. *Arabeschi*, no. 5 (gennaio-giugno 2015): 7-14.
- _____. "S.Solitudine." Prefazione a *Come solitudine. Storie e novelle da un'isola*, di Grazia Deledda, VII-XXII. Roma: Donzelli, 2006.
- Angioni, Giulio. Prefazione a *Tradizioni popolari di Nuoro*, di Grazia Deledda, 7-29. Nuoro: Ilisso, 2010.

- Annovi, Gian Maria. “‘Call Me My Name’: The Iguana, the Witch, and the Discovery of America.” In *Anna Maria Ortese, Celestial Geographies*, a cura di Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi, 323-355. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2015.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. 1516. A cura di Lanfranco Caretti. Torino: Loescher, 1982.
- Baldacchino, Godfrey. “The Coming of Age of Island Studies.” *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 95: 3 (2004): 272–283.
- _____. *A World of Islands: An Island Studies Reader*. Charlottetown, P.E.I.: Institute of Island Studies; Luqa, Malta: In collaboration with Agenda Academic, 2007.
- Baldi, Andrea. “Le disavventure editoriali dell’*Iguana*.” In *La meraviglia e il disincanto*, 169-215. Casoria: Loffredo Editore S.P.A., 2010.
- Baratta, Giorgio. *Antonio Gramsci in contrappunto*. Roma: Carocci, 2007.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2009.
- Baudelaire, Charles. *I fiori del male*. 1857. Milano: Feltrinelli, 2017.
- Benedetti, Laura. “Struggling with the Mother.” In *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, 94-113. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective, Second Edition*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- Bloch, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature*. Cambridge and London: The MIT Press, 1988.
- _____, Ernst. *Il principio speranza*. Milano: Garzanti Libri, 2005.
- Borrelli, Francesca. “Con malinconia e fantasia.” *Il Manifesto* (15 maggio 1993): 11.

Bovone, Laura "Globalizzazione e frammentazione: i paradossi della cultura postmoderna."

Studi di sociologia 33, no.1 (gennaio-marzo 1995): 5-21.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Malden: Polity, 2002.

Brigaglia, Manlio. "La Sardegna dall'età giolittiana al fascismo." In *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi: La Sardegna*, a cura di Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, 575-629. Torino: Einaudi, 1998.

Buchanan, Ian. "National Allegory Today." In *On Jameson: From Postmodernism to Globalism*, a cura di Caren Irr e Ian Buchanan, 173-188. New York: State University of New York Press, 2006.

Bufalino, Gesualdo. *Saldi d'autunno*. Milano: Bompiani, 1990.

Burns, Jennifer. "Fabrizia Ramondino: The Politics of Identity." In *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, 81-98. Leeds: Northern Universities Press, 2001.

Cacciari, Massimo. *L'Arcipelago*. Milano: Adelphi, 1997.

Calvino, Italo. Lettera ad Anna Maria Ortese. 22 ottobre 1964. In *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, 488-489. Torino: Einaudi, 1991.

Cardia, Mariarosa. "La conquista dell'autonomia (1943-49)." In *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi: La Sardegna*, a cura di Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, 715-774. Torino: Einaudi, 1998.

- Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*, a cura di Elizabeth M. DeLoughrey, Renée K. Gosson, e George B. Handley. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.
- Carta, Incani Clara. *Luoghi, paesaggi, uomini per voce di Grazia Deledda*. Cagliari: Scuola Sarda Editrice, 2007.
- Caterini, Fiorenzo. *Colpi di scure e sensi di colpa – Storia del disboscamento della Sardegna dalle origini a oggi*. Sassari: Carlo Delfino editore, 2013.
- Cavarero, Adriana. *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Cenere*. Diretto da Febo Mari. Arturo Ambrosio, 1916.
- <https://www.youtube.com/watch?v=op1X6P7e1BE>. Web. 3 aprile 2014.
- Cerina, Giovanna. *Deledda e altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*. Cagliari: Cuec, 1992.
- Chambers, Iain. *Mediterranean Crossing: The Politics of an Interrupted Modernity*. Durham and London: Duke University Press, 2008.
- Cixous, Hélène. *La Jeune Née*. Paris: Union générale d'éditions, 1975.
- Clerici, Luca. *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 2002.
- Colomi, Eugenio. Prefazione all'edizione del 1944 de *Il Manifesto di Ventotene*, di Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi, 13-18. Milano: Mondadori, 2010.
- Cordaro, Luisa. "L'Iguana and Estivi Terrori: Ortese's Response to Her Time." In *Anna Maria Ortese: A Testimony of Time*, 169-179. Tesi di dottorato. University of Toronto. Ottawa: National Library of Canada, 1999.

- Corso, Sandro. *The Invention of Sardinia: The Idea of Sardinia in Historical and Travel Writing 1780-1955*. Moncalieri: C.I.R.V.I, 2014.
- Crotti, Ilaria. *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*. Roma: Bulzoni, 2011.
- Cutrufelli, Maria Rosa. *La Briganta*. 1990. Segrate: Frassinelli, 2005.
- Dainotto, Roberto M. *Europe (In Theory)*. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- Dash, Michael J. Introduzione a *Caribbean Discourse: Selected Essays*, di Edouard Glissant, xi-xlv. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. London: Penguin, 2003.
- De Gasperin, Vilma. "Fantasy and Social Critique in *L'Iguana*." In *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, 223-252. Oxford: University Press, 2014.
- De Giovanni, Neria. "«L'Iguana» di Anna Maria Ortese: L'ambiguità di una metamorfosi incompiuta." *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*. 18: 2/3 (1989): 421-430.
- _____. *Vento di terra, vento di mare: Grazia Deledda oltre l'isola*. Rende: Nemapress, 2008.
- Deledda, Grazia. *Tradizioni popolari di Nuoro*. Nuoro: Ilisso, 2010.
- _____. *Anime oneste*. www.liberliber.it. PDF e-book.
- _____. "Colpi di scure." In *Novelle*, di Grazia Deledda, a cura di Giovanna Cerina. Vol. 2., 244-247. Nuoro: Ilisso, 1996.
- _____. "Cenere." In *Romanzi sardi*, di Grazia Deledda, a cura di Vittorio Spinazzola, 3-258. Milano: Mondadori, 1981.
- _____. *La chiesa della solitudine*. www.liberliber.it. PDF e-book.
- _____. "Cosima." In *Romanzi e novelle*, di Grazia Deledda, a cura di Natalino Sapegno, 693-820. Milano: Mondadori, 1971.

- Del Piano, Lorenzo. *I problemi della Sardegna da Cavour a Depretis (1849-1876)*. Cagliari: Fossataro, 1977.
- Derrida, Jacques. "Plato's Pharmacy." In *Dissemination*, 63-171. Chicago: University Press, 1981.
- Di Pilla, Francesco. *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*. Milano: Fabbri, 1966.
- Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- _____. "Toledo o cara. L'esilio di Anna Maria Ortese." In *Tutte le signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, 159-172. Milano: La Tartaruga, 2008.
- _____. "Fabrizia Ramondino a Trieste." In *Tutte le signore di mio gusto*, 250-258. Milano: La Tartaruga, 2008.
- Fatta, Ilaria. "Insularità: note sul rapporto fra gli scrittori siciliani e la loro terra." *Carte italiane*. 2:10 (2015): 171-189.
- Fernández Giua, Isabel. Recensione di *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, di Franco Sepe. *Quaderns d'Italia*. 16 (2011): 248-250.
- Fletcher, Lisa. "'some distance to go...': A Critical Survey of Island Studies." *New Literatures Review*, Vol. 47/48 (2011): 17-34.
- Fortini, Laura, e Pittalis, Paola. *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*. Pavona: Iacobelli, 2010.
- Foscolo, Ugo. "A Zacinto." 1803. *Opere*, a cura di Luigi Baldacci, Bari: Laterza, 1962.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire: Nascita della prigione*. 1975. Torino: Einaudi, 2014.

- Frizzi, Adria. "Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's 'L'iguana.'" *Italica*. 79: 3 (2002): 379-390.
- Gargiulo, Filomena. *I Ventotenesi*. Genova-Ventotene: Ultima Spiaggia, 2012.
- Giacobbe, Maria. *Grazia Deledda: Introduzione alla Sardegna*. Milano: Bompiani, 1974.
- Gibson, Carrie. *Empire's Crossroads. A History of the Caribbean From Columbus to the Present Day*. New York: Atlantic Monthly Press, 2014.
- Giorgio, Adalgisa. "Fabrizia Ramondino dentro e fuori d'Italia." Introduzione a «*Non sto quindi a Napoli sicura di casa*»: *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, a cura di Adalgisa Giorgio, 17-33. Perugia: Morlacchi Editore, 2013.
- _____. "Napoli e le scrittrici 'napoletane' in Inghilterra. Alcune riflessioni teorico metodologiche, a partire da Fabrizia Ramondino." In *Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali*, 34-44. Roma: ADI Editore Associazione degli Italianisti, 2014.
- Glejjeses, Vittorio. *Chiese e Palazzi della Città di Napoli*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1978.
- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. 1981. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- _____. *Poetics of Relation*. 1990. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- Gramsci, Antonio. *La questione meridionale*, a cura di Franco De Felice e Valentino Parlato. Roma: Editori riuniti, 1974.
- _____. "Far conoscere la Sardegna nuova." In *Scritti sulla Sardegna*, di Antonio Gramsci, 56-57. Nuoro: Ilisso Edizioni, 2008.

- _____. "La Sardegna e il socialismo. Ai compagni proletari sardi." In *Scritti sulla Sardegna*, di Antonio Gramsci, 79-81. Nuoro: Ilisso Edizioni, 2008.
- _____. "Uomini, idee, giornali e quattrini." In *Scritti sulla Sardegna*, di Antonio Gramsci, 61-65. Nuoro: Ilisso Edizioni, 2008.
- _____. *Quaderni dal carcere*, a cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.
- Heyer-Caput, Margherita. "Cenere by Grazia Deledda and Eleonora Duse." In *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, a cura di Sharon Wood, 189-213. Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2007.
- _____. *Grazia Deledda's Dance of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Hopkins, Rebecca. "Island and Oases: Italian Colonial Cultures, Migration, and Utopia in Women's Writing in Italian and English." Tesi di dottorato, University of California, Los Angeles, 2007.
- Io, Fabrizia Ramondino. Non immaginavo di star di casa sopra un teatro. Con CD Audio*, a cura di Sergio Lambiase e Michele Del Grosso. Napoli: Edizioni Instabili, 2012.
- Iovino, Serenella. "Rifiuti tossici? Non nel mio cortile (nel loro sì, però). Un'analisi del razzismo ambientale." *kainós rifiuti rivista online di critica filosofica* 4-5 (2004): 1-21.
<http://www.kainos.it/numero4/ricerche/iovino.html>
- _____. "Loving the alien. Ecofeminism, animals, and Anna Maria Ortese's poetics of otherness." *Feminismo/s* 22 (dicembre 2013): 177-203.
- _____. "La differenza e l'ammonimento. Il femminile trasversale nell' 'Iguana' di Anna Maria Ortese." In *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*. 2006. Milano: Edizioni Ambiente, 2015.

_____. *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*. 2006. Milano: Edizioni Ambiente, 2015.

Irigaray, Luce. *Amante marina di Friedrich Nietzsche*. Milano: Luca Sossella Editore, 2003.

Jameson, Fredric. "Magical Narratives: Romance as Genre." *New Literary History* 7, no. 1 (Autumn 1975): 135-163.

_____. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley: University of California Press, 1979.

_____. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University, 1981.

_____. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, no. 15 (Autumn 1986): 65-88.

King, Martha. *Grazia Deledda: A Legendary Life*. Leicester: Troubador, 2005.

Klein, Naomi. "Let Them Drown. The Violence of Othering in a Warming World." *London Review of Books* 38:11 (2 June 2016): 1-12.

<https://www.lrb.co.uk/v38/n11/naomi-klein/let-them-drown>

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

Labanca, Nicola. *Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa*. Rovereto: Museo Storico Italiano della Guerra, 2001.

_____. *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Bologna: Il Mulino, 2002.

LampeduSani. Diretto da Costanza Quatriglio. 2014.

Lanslots, Inge. "I fantasmi e gli spiriti di Fabrizia Ramondino e Anna Maria Ortese: due isole distopiche a confronto." In «*Non sto quindi a Napoli sicura di casa*»: *Identità, spazio e*

- testualità in Fabrizia Ramondino*, a cura di Adalgisa Giorgio, 199-214. Perugia: Morlacchi Editore, 2013.
- Lazzaro-Weis, Carol. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing 1968-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Lehner, Ernst e Johanna. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees with over 200 Rare and Unusual Floral Designs and Illustrations*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2003.
- Lenzen, Manfred. "The carbon footprint of global tourism." *Nature Climate Change* 8 (2018): 522-528.
- Lionnet, Françoise. "Cosmopolitan or Creole Lives? Globalized Oceans and Insular Identities." *Profession* (2011): 1-20.
- Lussana, Fiamma. "Gramsci e la Sardegna. Socialismo e socialsardismo dagli anni giovanili alla Grande Guerra." *Studi storici* 47: 3 (2006): 609-635.
- Lutzoni, Silvia. *Una Sardegna tutta per sé*. Viterbo: Edizioni Sette Città, 2014.
- Magris, Claudio. "Per una filologia del mare." Introduzione a *Breviario mediterraneo* di Predrag Matvejević, 7-12. Milano: Garzanti, 1991.
- Manzoni, Alessandro. *I Promessi Sposi*. 1842. Novara: DeAgostini Scuola S.p.A., 2006.
- Maraini, Dacia. "Anna Maria Ortese." In *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, 23-35. Milano: Bompiani, 1973.
- Marras, Emma. "The Island Motif in the works of Grazia Deledda, Elsa Morante, and Anna Maria Ortese." In *Proceedings of the XII Congress of the International Comparative Literature Association*, 275-280. Munich: Iudicium, 1990.

- Marrocu, Luciano. "Il ventennio fascista (1923-43)." In *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi: La Sardegna*, a cura di Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, 631-714. Torino: Einaudi, 1998.
- Massaiu, Mario. *Sardegna: Una donna, un canto*. Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1983.
- McGill, Paula. "A Journey into the Fantastic: Narrative Strategies in *L'Iguana*." In "*In the Eye of the Beholder*": *Reality in the Narratives of Anna Maria Ortese*, 152-218. Tesi di dottorato, Brown University, Providence, Rhode Island, 1998.
- Melis, Guido. "Antonio Gramsci: un'idea di Sardegna." Prefazione a *Scritti sulla Sardegna* di Antonio Gramsci, a cura di Guido Melis, 9-29. Nuoro: Ilisso Edizioni, 2008.
- Mereghetti, Paolo. Recensione di *Cenere* di Febo Mari. In *Il Mereghetti: Dizionario dei film 2004*, a cura di Paolo Mereghetti, 439. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004.
- Matvejević, Predrag. *Breviario mediterraneo*. Milano: Garzanti, 1991.
- _____. Intervista. Liceo Classico "Umberto I" di Napoli. *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*. 4 aprile 2001. Web.
- Molinu, Nino. *Saggio geofilosofico*. Cagliari: Cuec, 1996.
- Mora, Emanuela. *Comunicazione e riflessività: Simmel, Habermas, Goffman*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.
- Morante, Elsa. *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi, 1957.
- More, Thomas. *Utopia*. 1516. London: Penguin, 2003.
- Navigatio Sancti Brendani Abbatis: from early Latin manuscripts*, a cura di Carl Selmer. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1959.

- Neimanis, Astrida. "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water." In *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies, and Subjectivities in Feminists Thought and Practice*, a cura di Henriette Gunkel, Chrysanti Nigianni e Fanny Söderbäck, 96-115. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Niceforo, Alfredo. *L'Italia barbara contemporanea: (studi ed appunti)*...Milano: Remo Sandron Editore, 1898.
- Omero. *Odissea*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi, 1981.
- Ortese, Anna Maria. *Angelici dolori*. Milano: Bompiani, 1937.
- _____. *L'Iguana*. 1965. Milano: Adelphi, 1986.
- _____. *Corpo celeste*. Milano: Adelphi, 1997.
- _____. "Isola." In *Angelici dolori e altri racconti*, di Anna Maria Ortese, 13-20. Milano: Adelphi, 2006.
- _____. "Piccolo drago (*conversazione*).” In *In sonno e in veglia*, di Anna Maria Ortese, 165-181. Milano: Adelphi, 1987.
- _____. "L'isoletta." *Il Mattino* (6 ottobre 1942): 3.
- _____. "Prigionieri del male" (1970). In *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, 131-136. Milano: Adelphi, 2016.
- _____. "Uno strazio senza grido" (1973). In *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, 159-163. Milano: Adelphi, 2016.
- _____. "Le Piccole Persone." In *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, 113-121. Milano: Adelphi, 2016.
- _____. "Ma anche una stella per me è «natura» (1984). In *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, 15-17. Milano: Adelphi, 2016.

- _____. “Dove il tempo è un altro.” *MicroMega*, no.5 (1990): 133-134.
- _____. Lettera a Paola Masino. 27 marzo 1940. In *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, di Luca Clerici, 103. Milano: Mondadori, 2002.
- _____. Lettera a Pasquale Prunas. 19 agosto 1948. In *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, di Luca Clerici, 297. Milano: Mondadori, 2002.
- _____. Lettera a Vito Laterza. 16 settembre 1956. In *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, di Luca Clerici, 330. Milano: Mondadori, 2002.
- _____. Lettera a Franz Haas. 12 giugno 1990. In *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, di Luca Clerici, 382-383. Milano: Mondadori, 2002.
- Ortu, Leopoldo. *La questione sarda tra Ottocento e Novecento: Aspetti e problemi*. Cagliari: CUEC, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo. “Acculturazione e acculturazione.” In *Scritti corsari*, di Pier Paolo Pasolini, 22-25. Milano: Garzanti, 2005.
- Pepe, Pino. *Ventotene e Santo Stefano*. Genova-Ventotene: Ultima Spiaggia, 2013.
- Perosa, Sergio. *L'isola, la donna, il ritratto: quattro variazioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- Petrignani, Sandra. “La meraviglia e l’innocenza.” In *Le signore della scrittura*, 65-80. Milano: La Tartaruga, 1984.
- Pickering-Iazzi, Robin. “Reinventing the Terms of Rebel Identity.” In *Politics of the Visible*, a cura di Robin Pickering-Iazzi, 75-88. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Pirandello, Luigi. “Discorso di Catania.” Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania. 2 settembre 1920. Web.
- _____. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1992.

- Platone. *Timaeus*, a cura di Peter Kalkavage. Indianapolis: Focus, 2016.
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London; New York: Routledge, 1993.
- _____. *Environmental Culture*. London; New York: Routledge, 2002.
- Polo, Marco. *Il libro di Marco Polo detto Milione. Nella versione trecentesca dell'ottimo*, a cura di Daniele Ponchiroli. Torino: Einaudi, 1974.
- Popper, Karl R. e Condry, John. *Cattiva maestra televisione*. Milano: Reset Donzelli Editore, 1994.
- Pugh, Jonathan. "Islands Movements: Thinking with the Archipelago." *Islands Studies Journal* 8, no. 1 (2013): 9-24.
- Pulvirenti, Chiara Maria. *L'Europa e l'isola: Genesi del manifesto di Ventotene*. Roma: Bonanno, 2009.
- Quasimodo, Salvatore. "L'isola di Ulisse." *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1960.
- _____. "Vento a Tindari." *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1960.
- Ramondino, Fabrizia. *Althénopis*. Torino: Einaudi, 1981.
- _____. *In viaggio*. Torino: Einaudi, 1995.
- _____. *L'isola riflessa*. Torino: Einaudi, 1998.
- _____. *L'isola dei bambini*. Milano: Edizioni e/o, 1998.
- _____. *Guerra d'infanzia e di Spagna*. Torino: Einaudi, 2001.
- _____. *Taccuino tedesco 1954-2004*. Milano: Nottetempo, 2010.
- Re, Lucia. "Deledda, Duse, e la maternità di *Cenere*." In *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, a cura di Monica Farnetti, 162-181. Roma: Iacobelli, 2010.
- _____. "Italian and the Invention of Race: The Poetics and Politics of Difference in the Struggle over Libya." *California Italian Studies* 1, no. 1 (2010): 1-58.

- Ritzer, George. *The Globalization of Nothing*. Thousand Oaks, Calif.: Pine Forge Press, 2004.
- Saba, Umberto. "Ulisse." *Parole. Ultime cose. Mediterranee. Uccelli. Quasi un racconto*. Milano: Mondadori, 1966.
- Saffioti, Francesca. "Isole mediterranee: spazio di accoglienza-spazio di esclusione." *Mesogea* 2 (2005): 108-116.
- _____. *Geofilosofia del mare: Tra Oceano e Mediterraneo*. Reggio Emilia: Diabasis, 2007.
- Sanna, Simonetta. "Grazia Deledda fra Isola e mondo." In *Chi ha paura di Grazia Deledda*, a cura di Monica Farnetti, 193-215. Roma: Iacobelli, 2010.
- Scego, Igiaba. "La vera storia di Faccetta nera." *Internazionale*, 6 agosto 2015.
<https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/08/06/faccetta-nera-razzismo>
- Sepe, Franco. *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*. Napoli: Liguori, 2010.
- Sereni, Vittorio. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1995.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. 1610-11. A cura di A. R. Braunmuller. London: Penguin, 1999.
- Singh, Jyotsna. "Post-colonial criticism. Reading: *The Tempest*." In *Shakespeare: An Oxford Guide*, a cura di Stanley Wells, and Lena Cowen Orlin, 492-501. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Sotgiu, Girolamo. *Storia della Sardegna dopo l'Unità*. Bari: Laterza, 1986.
- Spinazzola, Vittorio. Introduzione a *Cenere*. In *Romanzi sardi di Grazia Deledda*, a cura di Vittorio Spinazzola, 5-9. Milano: Mondadori, 1981.
- Spinelli, Altiero, e Rossi, Ernesto. *Il Manifesto di Ventotene*. 1944. Milano: Mondadori, 2010.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Szeman, Imre. "Who Is Afraid of National Allegory? Jameson, Literary Criticism, Globalization." *The South Atlantic Quarterly* 100, no. 3 (Summer 2001): 803-827.
- Tanda, Nicola. *Dal mito dell'isola all'isola del mito: Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni, 1992.
- Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata*. 1581. Milano: Garzanti, 1974.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli, 1958.
- Tranquada, Jim. *'Ukulele: A History*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012.
- Trapanese, Elena. "Esilio, delirio ed insularità in María Zambrano." *Orillas* 3 (2014): 1-12.
- Ungaretti, Giuseppe. "Isola." *Sentimento del tempo*. A cura di Rosanna Angelica e Cristiana Maggi Romano. Milano: Mondadori, 1988.
- Urban, Maria Bonaria. "Lo stereotipo del Sud fra Otto e Novecento. Il caso della Sardegna." *Incontri* 26: 2 (2011): 50-63. Web.
- Usher, Jonathan. "Fabrizia Ramondino: The Muse of Memory." In *The New Italian Novel*, a cura di Lino Pertile e Zygmunt Baranski, 166-183. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.
- Van Duzer, Chet. "From Odysseus to Robinson Crusoe: A Survey of Early Western Island Literature." *Island Studies Journal* 1: 1 (2006): 143-162.
- Verbaro, Caterina. "L'arte dello spazio di Antonella Anedda." *Arabeschi*, no. 5 (gennaio-giugno 2015): 23-35.
- Verga, Giovanni. *I Malavoglia*. 1881. Roma: Editori Riuniti, 1981.

_____. "La Lupa." In *La scrittura e l'interpretazione*, a cura di Romano Luperini. Vol. 3, tomo 1, 127-130. Palermo: Palumbo, 2003.

Virdis, Limentani Caterina, cur. *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna*, Sassari: Chiarella, 1996.

Vittorini, Elio. *Conversazione in Sicilia*. 1941. Torino: Einaudi, 1984.

Wilson, Rita. "Personal Histories: Fabrizia Ramondino." In *Speculative Identities: Contemporary Italian Women's Narratives*, 83-98. Leeds: Northern University Press, 2000.

Wilson, Rita. "From Mythic Revisionism to the Limits of Realism: Anna Maria Ortese and Paola Capriolo." In *Speculative Identities: Contemporary Italian Women's Narrative*, 15-42. Leeds: Northern Universities Press, 2000.

Zambrano, María. *Islas*. Madrid: Editorial Verbum, 2007.