

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

RUBRICA «ODEPORICA»

Il paradosso Deledda. Il viaggio, il Nobel, la legittimazione della scrittura d'autrice

The Deledda paradox: The journey, the Nobel Prize, and the legitimacy of authorship

ILENIA DE BERNARDIS

ABSTRACT

Il saggio rilegge Due giorni a Stoccolma come racconto-soglia che mette in scena la legittimazione della scrittura d'autrice attraverso il viaggio compiuto da Grazia Deledda nel dicembre del 1927 per ricevere il Nobel per la letteratura relativo all'anno 1926. L'analisi intreccia autorappresentazione odeporica e ricezione critica, dal discorso di Schuck alla tradizione novecentesca, fino alle risposte delle scrittrici del secondo Novecento e oltre. Decisiva la prospettiva di Michela Murgia, che mostra come anche la Sardegna abbia faticato a riconoscere Deledda. Ne emerge una figura complessa, moderna, irriducibile alle semplificazioni identitarie e alle categorie arcaizzanti della critica.

PAROLE CHIAVE: *Nobel, Deledda, odeporica femminile, Sardegna, soggettività femminile*

This essay reads Due giorni a Stoccolma as a threshold narrative staging the legitimisation of women's writing through the journey Grazia Deledda made in December 1927 to receive the Nobel Prize in literature awarded to her for the year 1926. It combines odeporic self representation with an analysis of her critical reception, from Schuck's Nobel address to twentieth century criticism and later women writers. Michela Murgia's perspective proves crucial, revealing Sardinia's difficulty in recognising Deledda. The result is a portrait of a complex, fully modern author, resistant to identity based simplifications and archaicising critical categories.

KEYWORDS: *Nobel, Deledda, women's travel writing, Sardinia, female subjectivity*

AUTORE

*Ricercatrice di Letteratura italiana presso l'Università IULM di Milano. I suoi interessi di ricerca sono rivolti prevalentemente alla letteratura italiana delle autrici dal Sette al Novecento. Tra le pubblicazioni più recenti segnalò: Di lei si parla molto nel romanzo italiano del Settecento e altri studi di genere (Milano 2024 Mimesis); Percorsi e approdi della letteratura umoristica: Sterne e Pirandello (Milano 2023 Biblion), di recente pubblicato anche in spagnolo Recorridos y conclusiones de la literatura umorística. Sterne y Pirandello (Madrid 2025 Digital reasons); L'illuminata imitazione. Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione (Milano 2020 Biblion).
ilenia.debernardis@iulm.it*

Tra i viaggi che segnano la modernità letteraria italiana, quello che Grazia Deledda compie nel dicembre del 1927 verso Stoccolma per ritirare il Premio Nobel per la letteratura che le era stato assegnato l'anno precedente, il 1926, è uno dei più significativi e, al tempo stesso, uno dei meno indagati.¹ La critica lo ha spesso relegato ai margini, citato fugacemente, evocato come curiosità biografica, raramente interpretato nella sua portata simbolica e, per così dire, 'politica'. Eppure, una donna autodidatta, proveniente da una periferia geografica e culturale, che attraversa l'Europa per ricevere il massimo riconoscimento internazionale rappresenta un fatto dirompente, potenzialmente capace di ridefinire l'ordine simbolico maschile della letteratura italiana. E tuttavia, su questo fronte, molto resta da fare. Rileggere quel viaggio significa restituirgli la funzione di atto di legittimazione della scrittura d'autrice, di ingresso nel mondo delle lettere, di conquista di uno spazio² che alla produzione femminile non era ancora pienamente riconosciuto.

Ed è precisamente questo l'obiettivo che qui ci poniamo: riportare al centro dell'attenzione un viaggio che svolge la funzione di evento-soglia. Per farlo, sarà necessario muoversi su un doppio binario. Da una parte, seguire Deledda nel modo in cui sceglie di raccontare quell'esperienza, le immagini, le metafore, le descrizioni di *Due giorni a Stoccolma*,³ che, lungi dall'essere semplici annotazioni di viaggio, configurano un vero e proprio dispositivo di autorappresentazione. Dall'altra, ricostruire, per campioni rappresentativi, l'atteggiamento critico e letterario che si è sedimentato intorno alla sua figura, un atteggiamento che ha contribuito in modo

¹ A ben guardare non è soltanto il viaggio di Deledda a essere stato trascurato dalla critica: più in generale, i viaggi delle donne faticano ancora oggi a trovare spazio nelle antologie dedicate alla letteratura odepórica. Colpisce, ad esempio, che nella raccolta curata da L. CLERICI, *Il Viaggiatore meravigliato. Italiani a spasso per l'Italia (1700-2000)*, Luni, Milano 2023, su quarantacinque viaggiatori compaia nell'indice un solo nome di donna – Anna Maria Ortese – mentre nell'antologia curata da R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Scholè, Brescia 2019 su cinquantatré brani antologizzati figurano solo cinque brani di autrici: Isabella Teotochi Albrizzi, Matilde Serao, Anna Maria Ortese, Amalia Nizzoli, Cristina di Belgiojoso. Questa assenza risulta ancor più significativa se si considera che già nel 2019 Patrizia Guida aveva approntato un ampio e documentato catalogo delle scrittrici odepóriche italiane, dimostrando la consistenza e la varietà di una tradizione che le antologie continuano a non rappresentare adeguatamente. Mi riferisco al suo P. GUIDA, *Scrittrici con la valigia. Capitoli e censimento dell'odeporica femminile italiana dall'antichità al primo Novecento*, Congedo, Galatina 2019. In questa direzione si colloca anche la ricca sezione *Narrazioni di viaggio* in S. TATTI e C. LICAMELI (a cura di), *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, Scholè, Brescia 2023, che contribuisce a restituire visibilità e profondità critica alla produzione odepórica femminile.

² Su questi aspetti cfr. D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.

³ G. DELEDDA, *Due giorni a Stoccolma*, in *Ferro e fuoco*, ebook, www.liberliber.it, pp. 146-152.

decisivo alla sua difficile collocazione nel canone, oscillante tra momenti di celebrazione e altri di sospetto, tra universalizzazione e marginalizzazione, tra eccezionalità ed esclusione.⁴

Solo attraversando questi due livelli – la voce della scrittrice e le posizioni spesso pregiudiziali della critica – diventa possibile misurare il *paradosso Deledda*: il fatto che una scrittrice insignita del massimo riconoscimento letterario internazionale non riesca tuttavia a ottenere un posto stabile nel canone letterario italiano. È in questa frattura tra prestigio e canonizzazione che si rivela il funzionamento di un dispositivo culturale più ampio: un meccanismo che continua a ostacolare la piena legittimazione di una penna femminile per il semplice fatto di essere una scrittrice e non uno scrittore.⁵

Intanto, come osserva Schilirò, Deledda

pare non avesse nemmeno il passaporto, quando ricevette la notizia del premio che la Svenska Akademien le aveva finalmente assegnato. Dovette provvedere nelle settimane successive a procurarsene uno per intraprendere un viaggio che qualche anno dopo ebbe a descrivere, con un po' di affettazione, come un appressamento all'ultima terra, dove i mari sono gelati e le metropoli scintillanti.⁶

Deledda nel suo *Due giorni a Stoccolma* adotta la tripartizione individuata da Leed – la partenza, il transito e l'arrivo – assumendola come architettura di riferimento del racconto odeporario, ma la rielabora in una forma radicalmente originale.⁷ La partenza, infatti, ha luogo in uno spazio onirico anziché nel luogo geografico da cui il viaggio prende concretamente avvio, Roma: la casa vagheggiata nell'adolescenza, luminosa e impossibile, che riemerge improvvisamente quando Deledda varca la soglia dell'ambasciata italiana a Stoccolma. È il luogo dell'arrivo a riattivare il luogo del sogno, innescando un cortocircuito temporale che sposta l'origine del viaggio dal piano reale a quello psichico. La partenza si configura dunque, più che come separazione da un luogo, come riattivazione di un'immagine interiore che precede e orienta l'esperienza. In questo modo, Deledda sovverte la

⁴ La bibliografia critica su Deledda è raccolta in modo sistematico e aggiornato in D. MANCA, *Grazia Deledda. Dentro l'intimo segreto del grande sogno*, Arkadia, Cagliari 2022. Per un focus particolare sulla novellistica deleddiana cfr. S. T. ZANGRANDI, *Sos contos de fuchile. Le novelle di Grazia Deledda*, Pàtron, Bologna 2022. Per un bilancio complessivo sull'autrice cfr. M. C. STORINI, *Leggere Deledda*, Carocci, Roma 2026.

⁵ Su questi aspetti I. DE BERNARDIS, *Poter scrivere. Riflessioni sul rapporto tra donne e scrittura*, in «Critica letteraria», 209, 2025, pp. 887-897.

⁶ M. SCHILIRÒ, *Il viaggio di Grazia*, in S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, Einaudi, Torino 2012, p. 541.

⁷ E.J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 2025, pp. 41-139.

logica lineare del racconto odeporico: l'inizio smette di essere un punto nello spazio, e diventa un ritorno a un'immagine fondativa, a un desiderio antico che il viaggio verso il Nobel rende finalmente concreto. La casa sognata diventa così la vera soglia narrativa, il luogo simbolico da cui prende avvio il processo di legittimazione che il viaggio mette in scena. Scrive Deledda:

Nelle notti lontane dell'adolescenza sognavo spesso una casa bellissima: sale e sale, coi mobili d'oro e di legno lavorato, i pavimenti luminosi, le vetrate che si aprivano su terrazze fantastiche degradanti al mare. Il luogo non mi apparteneva: eppure io sola l'abitavo, e ne provavo un senso di felicità e di smarrimento assieme. Reminiscenze della recente infanzia, delle narrazioni fiabesche importate dall'Oriente, ricche di palazzi incantati; germi di ambizione e credenze superstiziose, rinforzate dalle profezie beneauguranti della balia, destavano poi disagevole l'umile realtà della nuda casa paterna. Ed ecco la sera del nove dicembre del 1927 il sogno si rinnova, con la meravigliosa consistenza della realtà.⁸

Questo brano, l'incipit del racconto odeporico di cui ci stiamo occupando, contiene un elemento decisivo per comprendere la logica profonda del racconto. La casa luminosa e regale del sogno adolescenziale, più che una fantasia architettonica, è la metafora di uno spazio simbolico che alla giovane Deledda era precluso. Nell'onnipotenza immaginativa della giovinezza, quella casa poteva essere abitata solo da lei; nella realtà, le "ferree leggi" della casa paterna e di una società rigidamente patriarcale le impedivano di accedervi. In filigrana, Deledda sta parlando del proprio desiderio di diventare scrittrice: un desiderio che appariva impossibile, quasi proibito, e che tuttavia la sua ostinazione ha trasformato in destino. Il viaggio verso Stoccolma non realizza soltanto un sogno giovanile: lo supera, lo riscrive, lo consacra. La casa che nell'adolescenza poteva abitare solo in sogno diventa, nel dicembre del 1927, la casa reale della legittimazione internazionale. Il sogno impossibile della ragazza di Nuoro si traduce nella realtà di una donna che riceve il Nobel, la più alta forma di riconoscimento letterario, e insieme la prova che quello spazio simbolico – la casa della scrittura – non solo poteva essere abitato, ma le apparteneva di diritto.

Se la partenza si configura come un ritorno a un'immagine fondativa, il transito in *Due giorni a Stoccolma* assume una funzione altrettanto originale. Lungi dall'essere un semplice attraversamento geografico o un momento neutro tra un inizio e una fine, esso è lo spazio in cui l'identità della scrittrice si ricompone, si riconosce e si misura con la propria storia. Il viaggio attraverso l'Europa – prima in nave, poi in treno – è descritto come un movimento sospeso, quasi protetto, in cui la

⁸ *Due giorni a Stoccolma* cit., p. 146.

percezione del reale si intreccia continuamente con la memoria e con la dimensione simbolica. Il paesaggio scandinavo, chiarissimo «sotto il cielo di metallo appannato»,⁹ appare come un territorio familiare, si lascia leggere attraverso le categorie affettive e visive della Sardegna. Le «case dei contadini, le foreste d'abeti fiorite delle prime nevi, i campi d'orzo e di grano già verdi sotto un velo di brina, i mulini a vento che sull'orizzonte delle fertili piante addormentate giocano come i bambini irrequieti nelle sere di luna estiva»,¹⁰ e le 'muricce' che delimitano i prati, evocano immediatamente le 'tancas' dell'isola, come se la geografia del Nord fosse attraversata da una corrente sotterranea che la riconduce al Sud. In questo gioco di rimandi, il transito diventa un'esperienza di riconoscimento, l'alterità anziché cancellare il familiare, lo riattiva; il nuovo, più che sostituire l'antico, lo illumina da un'altra angolatura.

È significativo che questo processo di sovrapposizione tra paesaggi esterni e paesaggi interiori avvenga mentre la scrittrice dorme o osserva dal finestrino del treno: due condizioni liminali, in cui la coscienza è sospesa e la percezione si fa più porosa. Deledda attraversa il Baltico mentre dorme, come se il mare – soglia archetipica – potesse essere valicato solo in uno stato di abbandono, di fiducia, di consegna al destino. E quando si risveglia, è già immersa in un paesaggio che le parla con la voce della sua terra. Il transito non è dunque un semplice spostamento: è un processo di metamorfosi, in cui l'identità della scrittrice si ricompone attraverso un dialogo continuo tra memoria e presente.

Un dettaglio, improvviso e concreto, interrompe questa dimensione quasi visionaria: «la stoffa dei sedili dello scompartimento», ornata dalle «tre corone scandinave intrecciate all'alloro». È il primo segno tangibile del Nobel, il simbolo materiale della consacrazione che l'attende. In quel momento, il sogno si fa realtà, e la realtà assume la consistenza di un destino. Il transito diventa così il luogo in cui la scrittrice prende coscienza della propria trasformazione: non è più la giovane che abitava la casa impossibile dei sogni, né la donna che scriveva dalla periferia dell'Italia; è una figura che sta entrando nel cuore della scena internazionale, portando con sé la propria storia, la propria isola, la propria voce.

In questa prospettiva, il transito più che un segmento intermedio, è il momento in cui la scrittrice riconosce – e accetta – la propria legittimazione. È il passaggio in cui l'identità si riallinea con il destino, in cui la geografia interiore si sovrappone alla geografia esterna, in cui la scrittura trova il suo spazio simbolico. Il viaggio verso Stoccolma vale ben più di un movimento nello spazio: è un movimento verso sé

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, pp. 146-7.

stessa, verso la propria vocazione, verso la casa della scrittura che aveva sognato e che ora può finalmente abitare.

Se la partenza si radica in uno spazio onirico e il transito in un movimento di riconoscimento, l'arrivo a Stoccolma rappresenta il momento culminante del processo di legittimazione che *Due giorni a Stoccolma* mette in scena. L'approdo geografico alla capitale svedese segna l'ingresso in un luogo simbolico, il centro della cultura europea, lo spazio della consacrazione pubblica, il punto in cui la scrittrice vede riconosciuta – in modo concreto e rituale – la propria voce.

L'arrivo è descritto da Deledda come un'esperienza di vertigine percettiva, come una «allucinazione fiammeggiante», con un'immagine che fonde luce, colore e smarrimento. Il treno si ferma e la scrittrice scendendo dal treno si percepisce «piccola e sgomenta, tra una folla di giganti»: una sproporzione che non è solo fisica, ma simbolica. È la misura della distanza tra la giovane autodidatta di Nuoro e la scena internazionale che ora la accoglie; tra la periferia culturale da cui proviene e il centro che la riconosce; tra la fragilità dell'io e la monumentalità dell'evento. Scrive Deledda:

Un chiarore di incendio illumina lo scenario magnifico: fiori dai colori italiani, fiori dai colori svedesi, rosso e azzurro, verde e bianco ed oro, mi avvolgono come un solo stendardo: un viso leale e forte si piega sul mio e due occhi di fanciullo mi sorridono, mentre la bocca, che ha la piega maliziosa dei giovani contadini della Dalecarlia, pronunzia parole di saluto. È la Svezia stessa che mi dà il benvenuto con la voce del suo grande poeta, del poeta della terra, dell'amore puro, dell'amicizia dell'uomo con Dio: Karlfeldt.¹¹

Il palazzo che la ospita – lo stesso evocato nel sogno iniziale – possiede una storia leggendaria, regale, amorosa. Scrive Deledda:

La sua leggenda è recente: un principe di sangue regale lo fece costruire per passarvi la vita con la donna amata. La vita però è felina, crudele anche coi principi innamorati: divise i due sposi, li mandò uno di qua e uno di là per il mondo. Adesso la villa, che è tutta una gemma di luce e di buon gusto, appartiene al governo italiano; di nuovo due principi sposi ne accrescono l'incanto: don Ascanio Colonna, ministro d'Italia, e la principessa Elly per la quale Gabriele D'Annunzio ha evocato l'uva di Corinto, il grappolo bruno e azzurro che a sua volta ricorda *la forza della rondine che vola*.¹²

¹¹ Ivi, pp. 147-8.

¹² Ivi, p. 148.

Ancora una volta, spazio reale e spazio immaginario si sovrappongono: l'arrivo non cancella il sogno, ma lo conferma, lo materializza, lo trasforma in un luogo abitabile. Dalle sue vetrate si apre «uno dei paesaggi più fantastici di Stoccolma»:

Il Golfo [...] sfolgorante di riflessi, con altri castelli regali, le isolette coperte di ville giardini: piroscafi e vaporette colorati solcano di continuo le placide acque d'argento: d'argento è pure l'aria il cui silenzio è rotto solo dal grido invernale delle cornacchie. Questa impressione di silenzio ci segue anche nelle strade più animate della città: la neve copre le case, i viali, gli alberi.¹³

La città le appare come un paesaggio dal «colore fiabesco, quasi lunare; i doppi cristalli delle finestre senza persiane riflettono la luce gelida ma perlata del cielo, e l'atmosfera, al contrario di quella di altre grandi città, è pura come in piena campagna». ¹⁴ Anche qui, Deledda non registra semplicemente ciò che vede: trasfigura, interpreta, costruisce un'immagine simbolica della città che la accoglie.

La cerimonia del Nobel, celebrata nel Palazzo dei Concerti, è il momento in cui questa investitura simbolica raggiunge il suo apice. Il canto dell'inno svedese da parte della famiglia reale è descritto come un momento solenne. Deledda ricorda che «quando i Re e i Principi di Svezia e le bellissime Principesse si alzarono per accompagnare con la voce del loro spirito l'inno reale svedese suonato dall'orchestra di Corte e cantato sottovoce dalla folla degli invitati, un fremito di passione religiosa fece vibrare la sala, come se un canto d'organo, trasportasse in alto, fuori del tempo e dello spazio, le anime dei potenti della terra e quelle degli umili ricercatori della perfezione umana, fuse in una sola aspirazione del divino». ¹⁵ È significativo che, dopo questo momento, Deledda non registri ciò che accade: la narrazione devia, si sposta sulle origini latine della dinastia svedese, come se la cerimonia, nel suo culmine, diventasse indicibile.

In un certo senso l'arrivo segna non tanto la fine del viaggio quanto il suo compimento: il momento in cui la scrittrice entra nella casa della scrittura che aveva sognato, e la periferia si fa centro. L'arrivo a Stoccolma conferma che il sogno impossibile dell'adolescenza si è realizzato, assumendo la forma più alta della legittimazione letteraria.

Per comprendere appieno la portata di questa consacrazione, è necessario tornare alle circostanze che portarono Deledda al Nobel. Che il premio non sia stato un riconoscimento improvviso o casuale lo dimostra il fatto che Deledda era già stata proposta nel 1913 da un gruppo di studiosi e letterati membri dell'Accademia dei

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 149.

¹⁵ *Ivi*, pp. 150-151.

Lincei e della Crusca.¹⁶ «Essi tornarono ripetutamente alla carica, sostenuti con calore dal ministro di Svezia presso il Quirinale, barone Carl Bildt».¹⁷

Come ricorda Kjell Strömberg, ben «ventitré candidati miravano a questo onore»:¹⁸ la competizione era serrata, e i candidati scandinavi e tedeschi erano nettamente in maggioranza. Ma,

se il trionfo di Grazia Deledda poteva essere minacciato, era piuttosto da parte italiana, dove erano entrati in campo non meno di tre letterati i cui meriti vennero esaminati molto attentamente. Prima fra di essi era l'ottima poetessa e focosa romanziera Ada Negri [...]. Disgraziatamente si sussurrava che essa fosse la poetessa prediletta di Mussolini, cosa che doveva rendere parecchio dubitosi i membri della giuria svedese, poco inclini a cedere a considerazioni estranee alle reali qualità artistiche del candidato. Il secondo candidato era il famoso poeta in dialetto romanesco Cesare Pascarella, cantore di Trastevere e degli altri quartieri popolari della capitale [...]. Il poeta romano era stato anche tradotto, bene o male, da Paul Heyse, altro premio Nobel, e infine la sua candidatura era stata calorosamente appoggiata dal critico più ascoltato d'Italia, Benedetto Croce, lui stesso futuro candidato al premio. [...] Più seria certamente era la terza candidatura italiana opposta a quella di Grazia Deledda: Guglielmo Ferrero la cui storia di Roma, *Grandezza e decadenza Roma*, di cui usciva appunto in quel periodo il sesto e ultimo volume, venne giudicata nell'ambiente degli studiosi paragonabile almeno per quanto riguarda l'originalità delle idee e l'arte della presentazione degli uomini e dei fatti, alla *Romische Geschichte* del grande storico tedesco Theodor Mommsen.¹⁹

L'assegnazione del Nobel a Deledda, dunque, non fu né scontata né agevole. Ed è proprio alla luce di questa vittoria difficile, ottenuta in un contesto competitivo e tutt'altro che favorevole, che va letto il discorso ufficiale pronunciato da Henrik Schuck durante la cerimonia di consegna. Un discorso che, mentre celebra la scrittrice, ne orienta da subito la ricezione critica, definendone i contorni interpretativi attraverso la lente dell'origine geografica.

Il suo intervento si apre concentrandosi sulla Sardegna, sui luoghi di Deledda, sul Monte Orthobene e sul Gennargentu che la scrittrice vedeva dalla finestra della sua casa di Nuoro. A Deledda viene riconosciuto il merito di aver fatto conoscere l'isola al mondo, così come Verga aveva fatto con la Sicilia e Fogazzaro con il

¹⁶ Cfr. D. MANCA, *A cento anni dal premio Nobel*, in G. DELEDDA, *Cosima*, premessa di D. BROGI, Mondadori, Milano 2026, p. XVII.

¹⁷ F. DI PILLA (a cura di), *Grazia Deledda: premio Nobel per la letteratura 1926*, Fabbri, Milano 1966, p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 8.

¹⁹ Ivi, p. 9.

Lombardo-Veneto. Ma la Sardegna evocata da Schuck è una terra selvaggia e premoderna, popolata da figure di banditi e regolata da valori primordiali come la vendetta; un paesaggio aspro, incontaminato, che conferirebbe alle opere della scrittrice un «tono selvaggio e primitivo».²⁰ Schuck insiste inoltre sull'istruzione poco approfondita di Deledda e sulla sua eccezionalità rispetto alle altre donne sarde, presentandola come l'unica capace di sottrarsi alle faccende domestiche per seguire una vocazione letteraria autentica. Pur riconoscendole la capacità di trattare «con profondità e con calore problemi di generale interesse umano»,²¹ precisa che «non è una scrittrice di cui si possa dire che elabora delle tesi»,²² collocandola così in una dimensione più istintiva che intellettuale. Proprio questo discorso – nelle sue motivazioni, nelle sue immagini, nelle sue categorie – contribuisce a fissare un'immagine di Deledda destinata a una lunga durata, come quella di una scrittrice isolata, figlia di un'isola remota, la cui marginalità geografica diventa metafora critica della sua presunta marginalità culturale. È anche da qui che prende forma la rappresentazione arcaizzante che buona parte della critica italiana erediterà per tutto il Novecento e non solo. In Natalino Sapegno, ad esempio, questa rappresentazione si ritrova quasi intatta: Deledda è vista come una voce appartata, isolata, non pienamente integrabile nella storia letteraria nazionale, più come un fenomeno regionale che come una scrittrice moderna e italiana. Il critico su questo punto è del tutto esplicito:

Da un libro all'altro la scrittura si affina, ma non muta il tono dell'ispirazione, che anzi, col passar del tempo, sembra a poco a poco fissarsi in uno schema immobile. A sottolineare questa impressione di fedeltà, di coerenza (qualche lettore più severo parlerà addirittura di monotonia e di noia) dell'arte deleddiana concorre anzitutto il suo isolamento, voglio dire il quasi nessun contatto con le esperienze letterarie, e culturali in genere, dei contemporanei.²³

È un isolamento che diventa categoria interpretativa: non un dato biografico, ma la chiave per leggere l'intera opera. La sua arte, continua il critico, nasceva «da un movimento istintivo e seguì fino all'ultimo ad essere eccitata e regolata da un istinto, da una sorta di confusa ma prepotente vocazione, con scarsissimi sostegni culturali».²⁴ La moralità di Deledda è, sempre nella prospettiva di Natalino Sapegno, una «moralità opaca e superstiziosa, piena di ragioni magiche e naturali, fantastica ed allegorica, pur nella sua sostanza tragica e senza scampo» e rappresenta una

²⁰ Ivi, p. 16.

²¹ Ivi, p. 22.

²² Ivi, p. 21.

²³ G. DELEDDA, *Romanzi e novelle*, a cura di N. SAPEGNO, Mondadori, Milano 1971, p. XI.

²⁴ Ivi, p. XV.

Sardegna «chiusa e selvatica».²⁵ È un ritratto che riproduce fedelmente la matrice interpretativa inaugurata da Schuck: Deledda è vista come una figura arcaica, istintiva, primordiale, più natura che cultura.

Non sorprende, dunque, che questa immagine – così radicata nella critica del Novecento – finisca per entrare, in forme diverse, anche nella scrittura di alcune sue interpreti donne, non come adesione passiva, ma come nodo problematico con cui misurarsi, da cui prendere distanza o che occorre decostruire. È in questa direzione che si colloca la lucidità di Alba de Céspedes, che in *Nessuno torna indietro* affida alla sua Augusta – l'aspirante scrittrice – una riflessione divenuta emblematica:

Oh, in Sardegna! Lì, dopo il fatto della Deledda ogni donna che abbia una finestra sul monte, una bella cucina e un'aia si mette a scrivere della sua casa e della sua infanzia. Laggiù non si può più, ormai. Quella è riuscita perché aveva il dono di Dio. Non era nella Sardegna il miracolo, era in lei.²⁶

In queste parole, che oscillano tra ammirazione e disincanto, si condensa un'immagine potente: Deledda come 'miracolo', come eccezione irripetibile, come figura che non apre una strada ma la chiude, perché la sua riuscita appare talmente straordinaria da risultare inimitabile.

Una risonanza affine – e altrettanto rivelatrice della complessità del rapporto tra le scrittrici e la figura deleddiana – emerge nella testimonianza di Grazia Livi. Nel raccontare perché aveva ommesso Deledda dalla sua raccolta *Le lettere del mio nome*,²⁷ Livi riconosce la distanza simbolica che la separava da lei:

Omisi Grazia Deledda. Non si trattava di disattenzione, non era freddezza, né indifferenza, né tantomeno rifiuto. Anzi, quel Premio Nobel 1926 che aveva onorato in lei la potenza di scrittrice, sostenuta da un alto ideale, mi aveva riempito di orgoglio. Si trattava d'altro: del mio modo di percepirla come una figura lontana, segnata da una grandezza solitaria. Tutta la sua vita appariva prepotentemente dissimile da quella delle altre scrittrici prescelte e da quella delle altre lettrici in generale. Era totalmente priva di normalità, era, in un certo senso, il massimo della singolarità.²⁸

Su questo stesso nodo interviene con particolare chiarezza Laura Fortini, che sposta il discorso dal piano della percezione individuale a quello della costruzione

²⁵ Ivi, p. XX.

²⁶ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro*, Mondadori, Milano 1938, p. 160.

²⁷ G. LIVI, *Le lettere del mio nome*, Iacobelli, Roma 2015.

²⁸ G. LIVI, *Grazia Deledda. Le lettere del suo nome*, in M. FARNETTI (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione Ricezione Comparazione*, Iacobelli, Roma 2010, p. 15.

storiografica, individuando nella difficoltà di collocare Deledda nel canone uno degli ostacoli più persistenti della sua ricezione:

Vi è una difficoltà [...] rispetto al considerare Grazia Deledda nel canone della letteratura italiana, nell'acquisire le sue opere tra i classici della letteratura. Vi è qualcosa che fa da ostacolo, e che il Nobel del 1926 non ha affatto risolto, anzi: il premio Nobel allora rilevò un dato di valore, non riuscendo però ad imporlo alla storiografia e alla critica letteraria nazionale, che non si è misurata se non episodicamente con le opere di questa scrittrice, che brillano sì di luce propria, ma di una luce assai appartata.²⁹

A partire da questa consapevolezza, Dacia Maraini amplia ulteriormente il quadro, mostrando come la marginalizzazione di Deledda si inserisca in un meccanismo più generale che riguarda la memoria delle scrittrici:

In genere le scrittrici, anche le più geniali, muoiono quando muore il loro corpo. Le pochissime che si salveranno saranno tenute lì come delle belle bandiere proprio per dimostrare che non esiste una discriminazione letteraria. Ma per una che sopravvive quante scompaiono ingiustamente [...] Così è successo [...] con Sibilla Aleramo, con Cristina Belgiojoso, con Veronica Franco. E perfino Grazia Deledda che ha avuto il premio Nobel in vita, sta scivolando gentilmente fuori dal quadro. Chi si occupa più di lei?³⁰

La domanda di Maraini può suonare provocatoria, e in parte lo è. Oggi le studiose³¹ si occupano di Deledda con attenzione crescente, ma la sua osservazione coglie un nodo reale: ciò che viene negato alle scrittrici non è la pubblicazione, né la vendita, né l'apprezzamento del pubblico, ma quel "prestigio" che genera tradizioni, scuole, continuità critica. Ed è qui che il paradosso si manifesta con maggiore evidenza: una scrittrice celebrata come un miracolo in vita, ma non riconosciuta come fondatrice di una genealogia; un'autrice premiata al massimo livello internazionale, ma ancora oggi collocata ai margini del canone italiano.

E soprattutto una scrittrice che, come ha osservato Michela Murgia, non è autenticamente sarda per i sardi. Nel suo *Viaggio in Sardegna*, Murgia costruisce – come recita il sottotitolo – undici percorsi nell'"isola che non si vede", undici modi per attraversare un territorio che è insieme geografico, culturale e simbolico.

²⁹L. FORTINI, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda?* cit., p. 229.

³⁰D. MARAINI, *Scritture segrete. Le donne che hanno cambiato il mondo con la parola*, Rizzoli, Milano 2025, p. 340.

³¹S. PETRIGNANI, *La scrittrice abita qui*, Neri Pozza, Vicenza 2002; R. DEDOLA, *Grazia Deledda. I luoghi, gli amori, le opere*, Avagliano, Napoli 2022.

L'ultimo di questi itinerari, dedicato alla parola *femminilità*, è quello in cui campeggia la figura di Grazia Deledda. Ed è proprio in questo undicesimo percorso che Murgia, da sarda a sarda, restituisce un'immagine della scrittrice sorprendente e controintuitiva, capace di incrinare le letture più consolidate.

Scrivo, infatti, che «a differenza di quanto si potrebbe pensare guardando dall'esterno, pur essendo la Deledda la donna sarda maggiormente conosciuta nel mondo, non ha mai incarnato nella percezione dei sardi la femminilità dell'isola, e ancora meno la sardità».³²

Il motivo, osserva Murgia, non risiede in un presunto tradimento dei ruoli femminili tradizionali: la narrazione, in Sardegna, è da sempre un gesto profondamente femminile. Ciò che rese Deledda una figura distante fu piuttosto la scelta del realismo, la decisione di raccontare la realtà dell'isola senza il filtro rassicurante del mito, infrangendo il tabù della riservatezza che regola la vita collettiva sarda. In un contesto culturale che preferisce restare nascosto, Deledda compì l'atto più radicale: esporre ciò che non si doveva dire, rendere visibile ciò che l'isola custodiva come segreto.

Questa prospettiva introduce un elemento decisivo. Mostra che la complessità di Deledda non nasce soltanto dalle semplificazioni della critica nazionale, ma anche dal modo in cui la sua stessa terra ha faticato a riconoscerla. E rivela, soprattutto, che per mettere davvero a fuoco un'autrice occorre cambiare angolatura, scavare nelle stratificazioni della sua ricezione, non fermarsi mai alla superficie delle categorie ereditate.

Rileggere Deledda oggi significa allora accettare questa complessità, riconoscere che la sua modernità nasce dal modo in cui ha saputo attraversare e trasformare la Sardegna, senza farsene imprigionare. Significa restituirle la profondità di una scrittrice che ha aperto un varco – non un'eccezione isolata, ma una possibilità – e liberarla dalla retorica dell'eccezione per restituirla alla storia letteraria come una delle voci più consapevoli e originali della modernità italiana.

Per comprenderla davvero, occorre smettere di cercare la Deledda che ci aspettiamo e iniziare a vedere quella che, ostinatamente, continua a sfuggire.

³² M. MURGIA, *Viaggio in Sardegna*, Einaudi, Torino 2014, p. 183.