

I, 2

I nomi nei testi

GIULIA DELL'AQUILA

DA *FIOR DI SARDEGNA* A *COSIMA*:
CENNI DI ONOMASTICA DELEDDIANA

A fronte di un'opera narrativa ampia quanto quella di Grazia Deledda, ogni lettura volta a cogliere e registrare aspetti specifici della stessa risulta quanto mai impervia, sia per la mole della produzione sia per i tanti saggi critici e introduzioni sedimentati nel tempo. Ad oggi le scelte onomastiche compiute dalla scrittrice sarda sembrano sfuggite ad un'attenzione specifica e sistematica da parte degli studiosi: tuttavia è possibile rinvenire, nelle pagine di tanto materiale critico, alcune annotazioni, spesso ellittiche ed estemporanee, utili per un primo approccio alla comprensione del senso di certe nominazioni. Obiettivo del mio lavoro è, pertanto, quello di recuperare alcune di quelle annotazioni e disporle in un percorso che va dal romanzo *Fior di Sardegna*, del 1891 (il primo che la scrittrice pubblica con il proprio nome, abbandonando gli pseudonimi fino ad allora adoperati a dissimulare la 'disdicevole' vocazione letteraria: Ilia di Sant'Ismael, G. Razia, Aman della Rupe), a *Cosima*, pubblicato postumo nel 1937 a cura di Antonio Baldini. Due estremi in cui si collocano il primo e l'ultimo *alter ego* della scrittrice: Lara, la protagonista di *Fior di Sardegna* (come la Contessa, di cui nelle prime pagine del romanzo si dichiara affezionata lettrice), e Cosima, protagonista del "resoconto ottimistico" di una lotta finalmente "vittoriosa"¹ – profondamente differente rispetto agli altri libri della Deledda, "nei quali a prevalere è la tragicità dei conflitti esistenziali, in un succedersi di colpa castigo redenzione morte"² – che riporta alla luce il terzo dei quattro nomi della scrittrice (Grazia Maria Cosima Damiana). Nel mezzo la vasta produzione narrativa tra romanzi e novelle, sottoposti ad una serie di interventi correttivi, azionati da "molle eterogenee",³ tra cui la ricerca della scorrevolezza e il desiderio di adeguarsi via via alle richieste del pubblico: una produzione qui ripercorsa solo dal versante romanzesco, segmentato, attraverso gli esempi riportati, in tre tratti. In

¹ V. SPINAZZOLA, *Introduzione a G. DELEDDA, Romanzi sardi*, Milano, Mondadori 1981, pp. XIII-XIV.

² *Ivi*, p. XIV.

³ B. MORTARA GARAVELLI, *La lingua di Grazia Deledda*, "Strumenti critici", VI (1991), 65, fasc. 1, p. 156.

particolare: l'ultimo decennio dell'Ottocento (o periodo 'sardo' che proietta in anteprima temi e motivi della successiva narrativa deleddiana), il primo ventennio del Novecento (o 'primo periodo romano', cui appartengono le opere più note e apprezzate anche dal grande pubblico); gli anni dal 1921 (in particolare dalla pubblicazione del *Segreto dell'uomo solitario*, con cui secondo alcuni comincerebbe una nuova fase dell'opera deleddiana) fino alla morte, nel 1936.

Libro dall'indole "tanto drammatica quanto sentimentale, e anche un poco verista", se 'verismo', precisa la Deledda in una lettera a Maggiorino Ferraris, "può dirsi il ritrarre la vita e gli uomini come sono, o meglio come li conosco io",⁴ *Fior di Sardegna*, che l'autrice stessa, pressappoco ventenne, sottotitola "romanzo intimo", è destinato contemporaneamente ai lettori sardi – che non dovranno "offendersi se per caso trovano qualche fortuita rassomiglianza di nomi" –,⁵ e ai "colti lettori del Continente".⁶ L'opera, pur nella sua acerbità, rivela una certa chiarezza di intenti: "l'abiura dell'ingenuo esotismo delle prime opere"⁷ (attestato, ad esempio, dalla novella *Remigia Helder* del 1888, ambientata in Olanda, come preannuncia la stessa nomina della protagonista), il rifiuto di certi stereotipi descrittivi e soprattutto "la scoperta delle zone dell'interno come risorsa della propria arte",⁸ in sintonia con il crescente interesse demologico attestato dalla collaborazione avviata di lì a poco con Angelo De Gubernatis. Dai monti centrali della Sardegna, da una piccola città indicata solo mediante asterischi ('X***'), "benché nella carta sia segnata con un nome assai sonoro e lungo",⁹ la scrittrice si muove nella direzione di un verismo soggettivo, quello appunto dichiarato nella lettera a Ferraris. La Sardegna che fa da sfondo a questo romanzo è ancora per molti versi 'oleografica': a tale risultato contribuiscono sia i personaggi più umili della vicenda, i servi – "interpreti di una rarefatta commedia dell'arte, con i bisticci e le paci, i soprannomi e le imprecazioni in dialetto" –,¹⁰ sia il contrasto tra il piano della realtà (definito dalle tante annotazioni realiste, "legate al processo di trasformazione della Sardegna dell'interno, inserita nelle dinamiche economiche, sociali, culturali dello stato unitario"),¹¹ e quello dell'immagina-

⁴ G. DELEDDA, *Lettera a Maggiorino Ferraris* (1891), in EAD., *Versi e prose giovanili*, a c. di A. Scano, Milano, Edizioni Virgilio 1972.

⁵ DELEDDA, *Prefazione a Fior di Sardegna*: si cita da EAD., *Fior di Sardegna*, Nuoro, Ilisso 2007, p. 34.

⁶ *Ibid.*

⁷ P. PITTALIS, *Prefazione a Fior di Sardegna*, cit., pp. 7-8.

⁸ *Ibid.*

⁹ DELEDDA, *Fior di Sardegna*, cit., p. 35.

¹⁰ PITTALIS, *Prefazione a Fior di Sardegna*, cit., p. 10.

¹¹ *Ivi*, p. 9.

zione. Del resto, “il libro”, ricorderà la stessa Deledda in *Cosima*, “ebbe un successo femminile: lo lessero le fanciulle, e vi si ritrovarono, coi loro amori più libreschi che reali, coi loro convegni notturni immaginari, con le loro finte ali di struzzo che non possono volare”.¹² Non estraneo a questo gioco di contrasti appare l’inconsueto nome ‘Lara’ (il cui ‘debutto’ letterario si deve al Conte di Lara, protagonista della novella in versi di Byron), che è, come vuole lo schema del romanzo d’appendice, protagonista assoluta della vicenda anche grazie a quella nomina, preferita rispetto a ‘Maura’, nome di battesimo.

Dal “maledettismo romantico” e da certa “tipica innocenza *fin de siècle*” di cui è “imbevuta” Lara,¹³ la Deledda si allontana anche grazie alla collaborazione con De Gubernatis che le offre la possibilità di una trascrizione letteraria dell’ambiente e delle tradizioni sarde di marca verista e regionalista, apprezzata anche da Luigi Capuana, recensore della *Via del male* (1896). Dopo il romanzo *Anime oneste* del 1895, favorevolmente salutato da Ruggero Bonghi (opera ancora vicina al modello deamicisiano di scrittura) è, appunto, con *La via del male* che si individua solitamente la prima tappa significativa nel percorso narrativo deleddiano: il tema dell’amore, che anche nelle forme più convenzionali farà da fondale a tutta l’opera della Deledda, si trasforma in occasione di scandaglio psicologico e drammatico. Legato al rimorso e all’espiazione – annessi indivisibili del narrato passionale deleddiano –, l’amore appare qui più maturo rispetto a *Fior di Sardegna*, vissuto, come sarà sempre in seguito, con la gravosa responsabilità di una vivissima coscienza morale e decantato da quell’eccesso di enfasi che nelle prove precedenti aveva compromesso un convincente svolgimento narrativo. Nel pieno della prima fase della sua produzione la scrittrice rivela il rapporto controverso con molti degli ‘ismi’ contemporanei: già alla ricerca di una misura narrativa più ‘ lirica’, che tuttavia si inceppa nelle maglie di un tardo romanticismo, la Deledda ormai vicina al De Gubernatis traduce nella pagina l’ambiente e le tradizioni sardi contribuendo alla professione di quella fede verista e regionalista che aveva in Capuana un illustre rappresentante. Passione fatale, tradimento, contrasto sociale (servo e padrona) e territoriale (campagna e città), errori giudiziari, desiderio incoercibile di vendetta (*L’indomabile* era in origine il titolo del romanzo),¹⁴ bisogno di espiazione: quelli che diverranno i temi consueti

¹² DELEDDA, *Cosima*, in EAD., *Romanzi e novelle*, a c. di N. Sapegno, Milano, Mondadori 1971, p. 766.

¹³ DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia 1979, cit., p. 47.

¹⁴ Poi divenuto *Il servo* in una successiva pubblicazione nelle pagine della “Gazzetta del popolo” nel 1906.

nella narrativa deleddiana si svolgono nell'alternanza di spazi interni ed esterni, con una forte tensione 'documentale' che si esprime anche sul piano delle nominazioni, definendo un profilo onomastico assolutamente intonato alla vicenda, ambientata in un contesto contadino non immune da aspirazioni più borghesi: tra i nomi dei protagonisti – il servo 'Pietro Benù', 'Maria Noine', figlia di 'Nicola Noine', benestante di Nuoro presso cui Pietro presta servizio, 'Francesco Rosana', futuro marito di Maria, – si staglia quello di 'Zuanne Antine', un ladro di bestiame che Pietro conosce durante i mesi di carcere ingiustamente scontato, e che farà di questi un vero ladro.

Non trascurando atmosfere più avventurose (penso al *Tesoro* del 1897 in cui, sulla vicenda sentimentale "con parabola finale dumasiana"¹⁵ aleggia monsieur Honoré, ex capitano di cavalleria), l'impegno etnografico di questi anni è ampiamente attestato anche sul fronte onomastico (si veda *La giustizia* del 1899, o *Il vecchio della montagna* del 1899): molti dei cognomi dei personaggi concepiti in questa fase ('Bancu', 'Arca', 'Chessa', 'Gonnesa', 'Carta', 'Monne', ecc.) si succedono con la stessa "furia citatoria"¹⁶ che agita tutta la prima scrittura deleddiana e dimostrano la fedeltà della scrittrice all'identità della sua regione, rimasta costante in quasi tutte le successive ambientazioni sarde. Un folto drappello di opere che generalmente, pur avendo rivelato il corso di un graduale affinamento della scrittura deleddiana, non sono state ritenute molto rilevanti nella complessiva vicenda letteraria dell'autrice, e che oggi, grazie all'iniziativa meritoria di alcune case editrici sarde, è possibile leggere affrancandosi da certe autorevolissime predilezioni che, anche in termini editoriali, hanno reso più frequente la circolazione delle opere collocate nei primi venti anni del Novecento.¹⁷

L'esempio che riporto è offerto dal romanzo *Il vecchio della montagna*, per molti anello di congiunzione tra la prima produzione deleddiana e quella propriamente 'novecentesca': i frequenti lacerti in sardo (proverbi, litanie o semplici lemmi) integrati nel tessuto narrativo rivelano un'attenzione fortissima ai dati folklorici regionali, come attesta la nominazione della protagonista 'Paska' che ritorna anche nella forma 'Paska 'e rosas', cioè 'Pasqua di rose'. Un epiteto, che è "presente nei dialetti sardi anche come voce polirematica per designare la solennità della Pentecoste"¹⁸ e

¹⁵ DOLFI, *Grazia Deledda*, cit., p. 53.

¹⁶ L'espressione, di Giovanna Cerina, è riportata da MORTARA GARAVELLI, *La lingua di Grazia Deledda*, cit., p. 162.

¹⁷ Cfr. C. LOCATELLI, *Prefazione* a G. DELEDDA, *La chiesa della solitudine*, Cagliari, Società Editrice Unione Sarda 2003, p. VIII.

¹⁸ S. PAULIS, *Prefazione* a G. DELEDDA, *Il vecchio della montagna*, Nuoro, Ilisso 2007, pp. 15-6.

che “si fonda su un gioco linguistico che associa il nome della ragazza, Paska, alla rosa come metafora della sua bellezza”:¹⁹ e sappiamo che le vicende raccontate nel romanzo sono tutte innescate dalla straordinaria avvenenza di Paska, bellissima e civetta.

All’inizio del secolo, dalle pagine deleddiane sbalza Elias Portolu, protagonista dell’omonimo romanzo (pubblicato a puntate nella “Nuova Antologia” nel 1900, e nel 1903 in volume) in cui il tema della passione travolgente si svolge in tutte le implicazioni psicologiche e morali. Il romanzo apparve a molti il sintomo della ormai raggiunta ‘coagulazione’ di tutti gli elementi più grossolanamente confluiti nelle precedenti pagine narrative deleddiane,²⁰ anche per l’avvenuta emancipazione dall’enfasi romantica in cui per certo tempo quella scrittura era rimasta invischiata. Ma al di là delle mutazioni poetiche e stilistiche, un cambiamento fondamentale è avvenuto nella vita della scrittrice e le cifre tonde di quell’anno, il 1900 appunto, ne divengono emblema: dal ‘continente’, da Roma in particolare, dove la Deledda ha desiderato fortemente trasferirsi ed è riuscita a stabilirsi grazie al matrimonio con Palmiro Madesani, ‘Sardegna’ la richiama continuamente con la malia della sua terra aspra e fascinosa e le offre la possibilità di proporre a un pubblico nazionale “l’immagine di una umanità che, pur partecipando al destino dell’Italia unita, era in grado di resistere ai germi di disfacimento morale attivi nell’ambito dell’urbanesimo borghese”.²¹ L’allontanamento fisico dall’isola e dall’orizzonte della realtà sarda contribuirà progressivamente a rendere ‘mentale’ quello spazio, sempre meno connotato localmente e teso ad accogliere un’inquietudine esistenziale di portata universale. Si apre così una lunga e florida stagione narrativa, i cui protagonisti “parlano un linguaggio aspro come i nomi che portano” (“Berte, Grixenda, Gantine, Predu, Kallina”),²² spesso divenendo gli unici indicatori di un ambiente che, tra il silenzio delle *tancas* e il nomadismo pastorale, rischia di scomparire in una “sostanziale asemanticità”.²³ “Bello e debole come una donna”, il pastore Elias abbandona subito “lo stato inerziale”²⁴ in cui lo ritroviamo al principio della vicenda: assimilata anche

¹⁹ Nel successivo *Elias Portolu* ritornerà il nome ‘Paska’, “identificata con l’appellativo ‘Pasqua fiorita’, che ha un corrispondente nella denominazione logudorese della Pentecoste: *Paska fiorida* o *Paska ‘e frores*” (ivi, p. 16).

²⁰ Cfr., tra altri, E. CECCHI, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Romanzi e novelle*, vol. I, Milano, Mondadori 1941, p. 2.

²¹ V. SPINAZZOLA, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Romanzi sardi*, Milano, Mondadori 1981, p. XV.

²² Ivi, p. XX.

²³ DOLFI, *Grazia Deledda*, cit., p. 97.

²⁴ R. SCIVANO, *Ἰ τόποι del mito della Deledda*, in *Metafora e biografia nell’opera di Grazia Deledda*, a c. di A. Pellegrino, Roma, Enciclopedia Italiana 1990, p. 26.

nei sintomi alla malattia, la passione per la cognata Maddalena genera in lui una voglia disperata di solitudine, che ne fa un pellegrino inquieto, in una febbricitante ricerca di pace. ‘Elias’, qui nella variante coerente con la fonetica del sardo, è nome biblico di tradizione sia ebraica sia cristiana che rinvia al primo profeta di Israele, consegnato come ‘ramingo’ dalla tradizione iconografica, oltre che dal *Libro dei Re*: in un “processo coscienziale ininterrotto”, egli riproduce “l’erramento dell’umanità alla ricerca di se stessa”²⁵ ed è il progenitore dei tanti personaggi ‘erranti’ deleddiani (Oli di *Cenere*, Efis di *Canne al vento*, Cristiano del *Segreto dell’uomo solitario*), il fondatore di una stirpe robusta che nel *topos* del viaggio – il più frequente nei libri della Deledda – si fa “figurazione narrativa d’un pellegrinaggio interiore durante cui la coscienza sconta in solitudine le colpe del passato, prima di tornare tra gli uomini monda dei falsi scopi verso i quali s’era indirizzata”.²⁶

La persistenza delle atmosfere sarde nella memoria della scrittrice non impedisce ai paesaggi metropolitani di affiorare sulla superficie della pagina: in *Nostalgie* (1905), la Deledda mette in scena una borghesia in crisi e racconta la storia di Regina, una delle sue “tipic[he] eroin[e] [...], destinat[e] a ripetere la scontentezza di tutte le giovani maritate”.²⁷ Originaria di una famiglia aristocratica ormai decaduta, Regina si sente lontanissima da tutto quanto la circonda: nell’allusione esplicita, anche sul piano nominale, alla sua superiorità, Regina Tagliamari (il cui nome sembra essere stato ripreso da una cugina di Palmiro Madesani: Regina Tagliavini)²⁸ finisce col fagocitare gli altri personaggi del romanzo, rimanendone l’unica, grazie anche allo sfondo di una Roma che è la “sinopia sbiadita di un’antica bellezza”.²⁹

Il secondo decennio del Novecento è inaugurato dal romanzo *Nel deserto* (pubblicato nel 1911), che, pur considerato da certa critica tra i migliori della scrittrice, è stato certamente tra i meno fortunati. Opera autobiografica, fortemente borghese e assai più ‘urbana’ rispetto a tante altre della Deledda, condivide con altri romanzi ‘continentali’ l’assenza del legame con la Sardegna, svolgendosi in una dimensione più allargata, come l’ambientazione romana e il nome del personaggio ‘Justo Villanueva’, gior-

²⁵ SPINAZZOLA, *Introduzione a Grazia Deledda, Romanzi sardi*, cit., p. XXIII.

²⁶ *Ivi*, pp. XXIII-XXIV.

²⁷ DOLFI, *Il romanzo della crisi borghese: “Nostalgie”*, in *Metafora e biografia nell’opera di Grazia Deledda*, cit., p. 11.

²⁸ Come ricorda M. VICINI, nella *Prefazione* a G. DELEDDA, *Nostalgie*, Cagliari, Società Editrice Unione sarda 2004, p. IX.

²⁹ DOLFI, *Il romanzo della crisi borghese: “Nostalgie”*, in *Metafora e biografia nell’opera di Grazia Deledda*, cit., p. 15.

nalista argentino e marito dell'orfana sarda 'Lia Asquer', trasferitasi nella capitale, stanno a testimoniare. È da rilevare, peraltro, che un allargamento della visuale si coglie in questi anni anche attraverso precise strategie intertestuali, volte all'inserimento dei personaggi in un contesto più europeo, come nel caso del romanzo *Colombi e sparvieri* del 1912, in cui la frequenza delle citazioni chiarisce il ricco tessuto di letterarietà che caratterizza l'opera.³⁰

Il tono lirico-elegiaco delle descrizioni e la crescente consistenza mitico-simbolica della scrittura – tutti gli elementi che nella precedente produzione (ad esempio nell'*Edera*) erano presenti come un limite –, ritornano perfettamente realizzati in *Canne al vento* (1913). Ruth, Ester e Noemi, nomi biblici, definiscono più che in ogni altro romanzo deleddiano l'orizzonte biblico di "moralità pensosa e aspra"³¹ entro cui si muove il servo fedele Efix, (da 'Efisio', nome peculiare della Sardegna che riflette il culto locale del santo), che nella seconda metà del romanzo vaga di santuario in santuario alla ricerca della propria penitenza. Se qualcuno ha visto nella nomina di Giacinto Pintor ('pittore') – il giovane e dissoluto nipote delle tre sorelle –, un riferimento a Giacinto Satta (poeta e pittore sardo, amico della Deledda), e in quella di Grixenda un'allusione al nome della scrittrice attraverso l'identità delle lettere iniziali e finali ('G', 'A')³², altri hanno colto nel nome 'Giacinto', una 'reinvenzione "in termini plausibilmente sardi del mito di Narciso, fino all'uso [...] del nome del fiore cugino",³³ e nel nome 'Grixenda' una versione deleddiana di 'Grisenda', variante di 'Griselda', nome di etimo germanico che deve la sua diffusione al personaggio decameroniano, emblema di fedeltà e tolleranza femminile.³⁴ L'onomastica deleddiana, del resto, già a questo punto della cronologia ha rivelato le principali diramazioni in cui si articola, tra fierezza della propria lingua, sincretismo pagano-religioso e memoria letteraria.

L'avvenuto approdo ai moduli del simbolismo, che ancora perdureranno fino a *Cosima*, si coglie nel romanzo *Il segreto dell'uomo solitario* del 1921: alla nerezza cupa della *Madre* (1919) si contrappone un'ambientazione marina che fa da sfondo ad una vicenda esilissima, in buona misura

³⁰ M. BREGOLI RUSSO, *Grazia Deledda al bivio: dal regionalismo all'europeismo*, "Prometeo", (1985), 19, pp. 5-14.

³¹ N. ZAGO, *Prefazione* a G. DELEDDA, *Canne al vento*, Milano, Mondadori 2008, p. XVIII.

³² M. PITTAU, *Grazia Deledda per Giacinto Satta: un amore giovanile?*, "La grotta della vipera", 1993, 14-17, pp. 64-5.

³³ E. GIOANOLA, *Trasgressione e colpa nei romanzi sardi di grazia Deledda*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, cit., p. 43.

³⁴ Cf. *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, a c. di A. Rossebastiano ed E. Papa, Torino, Utet 2008, *ad vocem*.

concentrata nella storia interiore del protagonista, Cristiano, “uomo solo, alla ricerca disperata della non tangenza”,³⁵ che riesce tuttavia a fruire della poca luce di speranza che all’improvviso si accende nel “buiore sconfortato in cui da sempre i personaggi deleddiani si aggirano”.³⁶ Romanzo dalla struttura quasi giallistica,³⁷ esso segue in buona parte lo schema del *Bildungsroman*, in cui “la serpentina del cammino dalla solitudine al mondo attraverso gli erramenti del *logos* e dell’*eros* può essere rappresentata metaforicamente da una ‘s’ narrativa lungo la quale si avvolgono non solo le immagini del paesaggio tra il solitario e la comunità, ma le principali tappe dell’intreccio”.³⁸ Una ‘s’ che anche dal punto di vista fonetico s’imporrebbe nei nomi dei due protagonisti, ‘Cristiano’ e ‘Sara Sarini’.³⁹

Dei romanzi della maturità fa parte anche *La fuga in Egitto* (1925), di ambientazione continentale: ne è protagonista Giuseppe De Nicola, un maestro in pensione inseparabile da un arazzo realizzato da sua madre su cui è ricamata la scena biblica della fuga in Egitto della Sacra Famiglia. Il senso della citazione risulta nitido nelle ultime pagine dell’opera, quando Giuseppe porta in salvo Ornella (nome floreale di marca dannunziana: si ricordi il personaggio della *Figlia di Iorio*, del 1904, sorella del pastore Ali-gi; nome che ritornerà tra le scelte onomastiche della Deledda in una novella della raccolta *Il cedro del Libano*, intitolata *Ornello*), amante del figlio Antonio, e il bambino nato dall’unione adulterina, al quale darà il proprio cognome. Il nome ‘Giuseppe’ risulta così chiaramente una eco di quello del padre putativo di Gesù,⁴⁰ come ‘Proto’ e ‘Gesuíno’, due nomi sardi assegnati ad altrettanti contadini che partecipano all’azione romanzesca, stanno a ricordare i valori tipicamente rurali della solidarietà e del soccorso in una società borghese irrimediabilmente contaminata dal cinismo e dalla menzogna.

³⁵ DOLFI, *Grazia Deledda*, cit., p. 146.

³⁶ SPINAZZOLA, *Introduzione a Il segreto dell'uomo solitario*, in *Romanzi sardi*, cit., p. 949.

³⁷ Ivi, pp. 947-50.

³⁸ M. HEYER-CAPUT, *Per svelare "Il segreto dell'uomo solitario" di Grazia Deledda*, “Quaderni d’Italianistica”, XXII (2001), 2, p. 125.

³⁹ *Ibid.* Ma sarà da ricordare che ‘Sara’ è nome già attestato presente nella produzione narrativa tra fine ’800 e primo ’900: c’è una Sara nei *Malavoglia*, c’è una Sara in *Malombra* e una nei *Vecchi e i giovani*.

⁴⁰ N. DE GIOVANNI, *Introduzione a G. DELEDDA, La fuga in Egitto*, Cagliari, Società Editrice Unione Sarda 2004, p. XIII. A proposito dei nomi ‘Ornella’ e ‘Ola’ (assegnato alla prima figlia di Antonio) la De Giovanni aggiunge: Ola “è diminutivo di Giuseppinica De Nicola, perché Antonio le ha voluto dare il nome del padre adottivo. Ma Ola ha i fonemi di inizio e fine del nome di Ornella, O – rnel – la. Non è un caso. Le due sono proiezioni di una diade femminile presente a livello inconscio: Ola è il femminile sognante, [...] Ornella è il femminile mostruoso, divorante” (*ibid.*).

Alle tre direttrici onomastiche prima richiamate se ne è, dunque, aggiunta nel tempo anche una in linea con i moduli del simbolismo guadagnati alla pagina narrativa – confermati sin nell’ultima fatica narrativa della scrittrice, il romanzo *Cosima*: pubblicato nel 1936 nella rivista “Nuova Antologia” con il titolo *Cosima, quasi Grazia*, e poi dall’editore milanese Treves nell’anno successivo –, in un’arte che si mantiene fino all’ultimo tesa tra memoria etnica e sussulti di modernità.

