MARGHERITA HEYER-CAPUT

PER SVELARE *IL SEGRETO DELL'UOMO SOLITARIO* DI
GRAZIA DELEDDA

“Chi è per noi Zarathustra? Qual nome ha per noi?” E, come me, avete dato a voi stessi delle domande per risposta./ Uno che promette? O che adempie? Uno che conquista? O che eredita? Un autunno? O un vomere? Un medico? O un risanato?/ È un poeta? O uno che dice la verità? Uno che libera? O che incatena? Un buono? O un malvagio? (Nietzsche 6.1: 170)

Insignita del premio Nobel per la letteratura nel 1926, andato così per la seconda volta all'Italia dopo Giosué Carducci nel 1906, e per la seconda volta ad una scrittrice dopo Selma Lagerlöf nel 1909, Grazia Deledda è stata generalmente vista dalla critica come una delle più significative scrittrici italiane a cavallo del secolo, a dispetto o forse proprio a ragione dell'impossibilità d'inserirla tout court all'interno del Verismo o del Decadentismo.¹

Profondamente radicata nei paesaggi, tradizioni, usi e costumi della Sardegna, che l'autrice aveva del resto esplorato con entusiasmo e scrupolo filologico ai suoi esordi², la narrativa deleddiana si dipana intorno a nuclei dialettici quali peccato ed espiazione, amore e dovere, forze irrazionali ed aspirazioni razionali (Miguel 112-13). “[L.]eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano,” di cui si legge in quel testamento di poetica a posteriori che è il romanzo postumo *Cosima, quasi Grazia* (717), costituisce una costante fenomenologia narrativa che articola quei nuclei dialettici in un succedersi di trasgressione, colpa, pentimento, punizione e redenzione (Dolfi 1987, 15; Wood 62-3). Per queste ragioni la scrittura deleddiana è stata spesso tacciata d'immobilismo e ripetitività (Croce 314-6; Sapegno xi).

Nonostante l'ampio successo di pubblico nella prima metà del secolo, la recezione critica è stata, pur con qualche eccezione³, piuttosto scarsa e non particolarmente approfondita fino all'inizio degli anni Settanta, quando gli atti del convegno organizzato in occasione del centenario della

nascita suscitarono un rinnovato e rinnovante interesse critico⁴. Dopo i fondamentali studi critici di Giorgio Barberi Squarotti (1972) sull'anti-realismo della tecnica narrativa deleddiana, di Anna Dolfi (1979) sulla cornice psicanalitica in cui inserire le opere deleddiane, la mia riflessione è stata particolarmente stimolata dall'ampio studio di Elise Magistro (1988) sul superamento del regionalismo nel romanzo deleddiano e da un articolo di Mauda Bregoli Russo (1985) sulle strategie intertestuali elaborate dalla scrittrice nuorese in *Colombi e sparvieri* (1912) al fine di inserire i suoi personaggi in un contesto europeo.

Il segreto dell'uomo solitario (1921) appartiene all'ultima fase della variegata produzione deleddiana, insieme a romanzi quali *Il Dio dei viventi* (1922) o *La danza della collana* (1924), dislocati nel simbolismo di paesaggi psicologici avulsi dalla topografia delle origini sarde. Paradossalmente, mentre i più famosi romanzi deleddiani della maturità erano stati generalmente criticati per l'accentuato colorito regionale delle trame e dei paesaggi, i romanzi tardi furono giudicati "minori" anzitutto per una sorta di tradimento delle origini operato dalla scrittrice che, pur dopo il Nobel nel 1926 e le innumerevoli traduzioni nelle maggiori lingue europee e non (Della Terza 280-90), continuava ad essere considerata in patria degna di attenzione anzitutto come espressione della primigenia Sardegna (Sapegno 1972).

La mia analisi de *Il segreto dell'uomo solitario* intende illuminare una delle possibili ragioni di questo giudizio critico contraddittorio. "The unspeakable secret" (Migiel 113), spesso al centro della narrazione deleddiana, da *La via del male* (1896) a *La chiesa della solitudine* (1936) è qui, ancora una volta, la violazione delle regole morali. Tuttavia nell'opera in questione la variazione sul tema assume un tono più provocatore perché più pervasivo, una sorta di basso continuo che diventa motore narrativo e voce del protagonista al tempo stesso. Al centro della modernità, Cristiano, ovvero l'uomo solitario del titolo, pone al lettore la domanda di carattere logico ed etico che Nietzsche aveva posto al suo lettore in riferimento a Zarathustra, ovvero quella sul discrimine tra ragione e follia, normalità e anormalità, verità e menzogna. Attraverso il suo protagonista, come vedremo, l'autrice continua un dialogo intertestuale con lo *Zarathustra* (1883) di Nietzsche che, come ho mostrato altrove⁵, era già iniziato nel romanzo sardo *Cenere* (1904).

A dispetto della sua "incultura" di autodidatta, che anche un critico attento allo spessore della narrativa deleddiana come Momigliano (1968, 596) ha considerato ovvio punto di partenza per la sua analisi, Deledda mostra in questo romanzo di saper leggere in profondità quella che Nietzsche stesso definiva la "Vorhalle" al suo pensiero (lettera del 1884 a

Franz Overbeck in Bennholdt-Thomsen 6), precocemente distanziandosi dalla lettura decadente e manipolatoria che negli stessi anni D'Annunzio aveva dato della filosofia nietzscheana.

La mia indagine sulle strutture narrative e linguistiche del *Segreto* tenterà di svelare il "segreto" che nutre il discorso intertestuale tra il fondatore del nichilismo moderno e una intellettuale a cavallo tra Otto e Novecento che, nonostante il suo presunto "regionalismo," Carlo Bo ha definito "la scrittrice più libera che il secolo abbia avuto" (41).

Come ha sottolineato Vittorio Spinazzola, "*Il segreto* ha una struttura quasi giallistica, scandita in funzione d'una scena conclusiva a forte effetto drammatico e melodrammatico" (1981, 948). La fabula potrebbe essere ridotta al romanzo di formazione di Cristiano, il protagonista maschile. Dopo un'infanzia modesta, trascorsa in una delle tante metropoli anonime e surreali alla De Chirico che popolano la narrativa breve e meno breve dell'ultima Deledda⁶, Cristiano riesce, grazie alla laboriosità della madre vedova ed alla carità del benefattore proprietario del palazzo-alveare in cui abita, a raggiungere la laurea. Fondamentalmente nulla turba la felicità del giovane, legato da un amore viscerale alla madre fino a quando, alla morte del padrone di casa, questa conosce la figlia di lui, e combina un matrimonio d'interesse tra Cristiano e la donna, di parecchio più anziana del figlio, ma certamente garante di benessere e prestigio sociale. Le incomprensioni tra i coniugi aumentano in particolare dopo che la madre di Cristiano fugge in America con il suo giovane amante e lì ricomincia una nuova esistenza. A tal punto l'amore-odio di Cristiano per la moglie diventerà pericoloso, che questa riuscirà a farlo ricoverare in una eufemistica "casa di salute" (1085) sotto l'accusa di tentato omicidio. Cristiano ne uscirà solo dopo otto anni, in seguito alla morte naturale di lei. Egli cercherà tuttavia la lontananza dal mondo dei "sani," rifugiandosi nella solitudine di un mitico "paese del vento"⁷, una landa surreale tra le dune e il mare, dove l'unico contatto con la vita sarà per lui rappresentato dalla silenziosa relazione fisica con Ghiana. La giovane contadina, il cui marito è temporaneamente emigrato in Australia per sopperire alla miseria della provincia rurale in cui si avverte l'eco lontano della prima guerra mondiale, fornisce a Cristiano il legame fondamentale con la vita, ovvero il cibo e l'amore nelle loro forme più elementari. L'eremitaggio di Cristiano verrà tuttavia incrinato e poi distrutto per sempre dall'arrivo di una strana famigliola, che farà costruire una casa accanto alla sua. Sarina, una giovane donna borghese, accompagna nel suo calvario alla ricerca della pace dalla nevrastenia l'anziano marito Giorgio, che lei cura con dedizione materna e con l'aiuto di una serva. Giorgio, un tempo medico di campagna di origini modeste che, ormai

ricco, aveva sposato dopo averla salvata da una non chiarita malattia la giovane Sarina (1008), morirà poco dopo obnubilato dalla follia. A questo punto l'incontro tra Cristiano e Sarina, che aveva suscitato in entrambi un acceso desiderio di vita, potrebbe finalmente sfociare in una unione fondata sull'amore reciproco sancito dalla società e dalla morale tradizionale. Tuttavia Sarina, dopo il secondo flashback autobiografico in cui Cristiano rivela il suo passato di follia speculare a quella del defunto marito Giorgio, scompare misteriosamente. Cristiano, a sua volta, si allontana dalla scena per andare "in cerca del suo bambino" (1100), ovvero del figlio che Ghiana ha avuto da lui.

L'intreccio articola i materiali della fabula in una struttura aperta che si sviluppa nel corso di un anno da una primavera a una primavera, a una Pasqua che dovrebbe promettere un nuovo inizio. Le prime venti pagine della narrazione, puntellate dalle progressive esplorazioni della nuova casa in costruzione timidamente condotte da Cristiano, culminano nell'incontro, avvenuto "verso la fine di giugno" (965), tra Cristiano e Sarina. L'ossimoro della "fiera umiliazione" che caratterizza la reazione di Cristiano - sorpreso vicino al pozzo con il secchio in mano dall'aggressivo cane da guardia della nuova vicina, che sopraggiunge a salvarlo - si trasferisce alla descrizione in chiaroscuro di Sarina, dai "grandi occhi scuri nel viso bianco," che Cristiano "sentiva accostarsi, come un'ombra, pur così luminosa, come un pericolo" (968). Inizia, con quell'incontro determinato al tempo stesso dal caso e dalla volontà del protagonista, la sua lenta e inesorabile discesa dall'eremitaggio al mondo. "C'è pericolo di scivolare, Cristiano! - si legge in uno dei numerosi monologhi interiori che accompagnano il protagonista durante la sua prima visita a casa di Sarina -. Tieniti fermo accanto all'uscio e non cessare di pentirti di essere venuto. Perché sei venuto? Poter almeno sfuggire come un pesce dalla rete!" (979). Questo nuovo "bisogno di camminare, di spandere un'improvvisa quantità di vita che [gli] è cresciuta dentro" (981) conduce invece Cristiano verso il paese, pur senza alcuna ragione pratica: "La strada gli si svolgeva davanti come un largo nastro di colore carnicino, fra due bordi di cespugli verdi, sopra uno dei quali - quello a destra - scintillava l'azzurro del mare; ed egli aveva l'impressione che fosse quel nastro a trascinarlo, ritirandosi davanti a lui, tanto che non sentiva di camminare" (981). La descrizione del paesaggio costiero - certamente ispirato dalla visione di Cervia, dove la scrittrice trascorse le estati a partire dal 1920 - rivela ancora una volta, ma sradicato dal paesaggio sardo, quel "narrare visivo" che, come è stato da più parti a ragione sottolineato (Di Zenzo 1979; Cerina 2000, 17-21; Cinsa 1987, 1992) - costituisce una forza espressiva profondamente inerente alla scrittura deleddia-

na ed ai suoi intimi rapporti con la cultura pittorica tra le due guerre. Ciò che tuttavia colpisce in particolare nelle descrizioni del paesaggio costiero in questo romanzo, è il ricorrere dell'immagine magicamente connotata del nastro (963, 981, 1032).

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. Anche dal punto di vista fonetico, del resto, la "s" al centro di "nastro" era stata preannunciata già nel titolo del romanzo, nel sostantivo e nell'aggettivo portanti del sintagma ("segreto" e "solitario"), e poi rafforzata nell'incipit del romanzo:

L'uomo che abitava la casetta solitaria laggiù fra la spiaggia e la brughiera, di ritorno dal suo solito viaggio al paese dove ogni tanto si provvedeva delle cose più necessarie alla vita, svoltando dalla strada provinciale al sentiero che conduce verso il mare, vide due uomini che misuravano coi loro passi un terreno attiguo al suo giardino. (951, grassetto miei)

Il vantaggio della sibilante sorda di "solitario" sulla sibilante sonora di "casetta" è poi amplificato dai nomi propri dei protagonisti. Per quello maschile la "s" rappresenta il centro stesso del nome simbolico di "Cristiano"; per la protagonista femminile, d'altra parte, la sibilante sorda costituisce l'iniziale del nome e del cognome Sara Sarini (970).

Se, come abbiamo accennato, la prima svolta della "S" narrativa è costituita dal primo incontro tra Cristiano e Sarina, il centro esatto del romanzo ed al tempo stesso punto mediano di quella discesa verso il mondo umano è costituito dal dialogo tra Sarina e Cristiano. La voce principale è quella di Sarina, la quale sembra esplicitare i timori di scissione dell'io (1012) suscitati in Cristiano dallo spettacolo de "il dolore e il disordine" (1011) connessi al "mistero" della malattia mentale quale si manifesta nell'agonia di Giorgio (1010):

Sono malattie in cui non è vero che la coscienza si spegne: rimane come sepolta sotto il cumulo di macerie dell'organismo distrutto, ma è viva, è vigile, e vede forse più che la coscienza nostra di sani... per questo non l'ho mai abbandonato, né ho permesso di chiuderlo. Che orrore, se lei sapesse, quelle case di salute! Si trattano ancora i pazzi come ossessi: invece sono, ripeto, più vicini di noi alla verità. Se desiderano morire... perché non lasciarli morire? (1016)

Il confine tra malattia e salute, ragione e follia, viene ulteriormente vanificato dal dialogo che avviene poco dopo durante una passeggiata verso il mare. Questa volta, però, sarà Cristiano a portare alle estreme conseguenze le riflessioni di Sarina, che aveva appena confessato di aver addirittura pensato a uccidere il marito sofferente per liberare se stessa e il malato inguaribile dal dolore:

“La libertà? Esiste? Sappiamo noi se dopo morti saremo liberi? Anche in vita abbiamo l’illusione di trovar libertà. Dove è? Si rompe tutto intorno a noi, si corre, si fugge, si ricade sempre nella rete che mescola gli uomini e li avvinghia gli uni agli altri solo perché sono uomini. Lei uccide un malato; ne trova subito un altro. *Siamo tutti malati, tutti schiavi gli uni degli altri.*” (1018, corsivo mio)

Il primo intervento di Sarina sembra dunque avere un valore quasi maieutico nel senso della filosofia socratica, in quanto rende Cristiano capace di articolare per la prima volta la propria visione del mondo. Come ho accennato precedentemente, questi due dialoghi si trovano al centro del romanzo, nel punto mediano di quella “S” narrativa che rappresenta il percorso compiuto dall’uomo solitario verso la vita. Se, come per il protagonista maschile di *Cenere*, il romanzo di formazione esplicita una sconfitta della cultura tradizionale - gli studi universitari non determineranno alcuna crescita interiore bensì sanciranno in Anania come in Cristiano un allontanamento dalle proprie radici che li porterà sfiorare la follia -⁸ in *Cenere*⁹ come nel *Segreto* è un personaggio femminile a esplicitare in senso nietzscheano lo smascheramento delle menzogne sulle quali si fonda la morale della pietà e del dolore. In seguito a questa azione “maieutica” si susseguono nella seconda metà del romanzo numerose riflessioni autoriali dal punto di vista del protagonista maschile che rimandano a temi fondamentali della filosofia di Nietzsche.

Lo sviluppo della “educazione sentimentale” che, nella tradizione del Bildungsroman, accompagna la maturazione intellettuale del protagonista (Moretti 22-3), è spesso intralciato dalla difficoltà che Cristiano incontra ad esperire quella “serena voluttà” (990) provata un giorno compenetrando il proprio corpo con la sabbia calda dopo un bagno marino. Il ritorno alla terra e il riconoscimento di un nuovo primato della corporeità (999) rappresentano il richiamo alla vita di cui Sarina, la donna nella sua complessità intellettuale e fisica, è portavoce. In uno dei numerosi monologhi interiori che fanno seguito ai dialoghi precedentemente analizzati Cristiano, che riceve la visita di Sarina nella sua capanna, dichiara:

“Cristiano, la donna è là e ti chiama. Per pietà, per desiderio, per curiosità o per amore? Per tutto questo, e perché siete soli nella solitudine. Va, va: è la vita stessa che ti richiama: non è più la voce della contadina interessata e animalesca; è la voce di una donna intelligente, che domani sarà libera... Puoi ritornare ad amare, ad essere amato: puoi crearti di nuovo una famiglia... Puoi ritornare uomo...” (1020)

Ed è interessante notare che poco dopo il commento autoriale sottolinea l'interdipendenza tra questa incapacità di “prendere la gioia” (1024) e “le parole scritte [che] non avevano più significato per lui” (1025). Cristiano depone il libro che, per sineddoche, rinvia alla cultura tradizionale e alla razionalità che gli avevano fino ad allora impedito di cogliere la vita nel suo divenire. Sarina, “la vita stessa in persona, oppressa dal dolore ma sempre tesa a liberarsene e a cercare la gioia” (1038) si confonde con la dimensione primigenia della terra: “Ella passò oltre; ed egli rimase qualche tempo così, a baciare la terra, coi capelli confusi con l'erba; triste e felice come se la terra fosse la donna e l'erba i capelli di lei” (1040).

Dando voce a quel “sincretismo pagano-religioso” tipicamente deleddiano (De Giovanni 21; McDonald Carolan 103) il commento autoriale indica che “il regno di Dio sulla terra”, donde Cristiano e Sarina erano stati “esiliati” (1023), si riferisce a “il Dio dei viventi” al quale Deledda dedicherà il successivo romanzo.

In seguito alla critica “genealogica” della ratio sottesa ai due dialoghi centrali dell'intreccio, si presenta più volte un altro tema chiaramente nietzscheano, ovvero la critica alla nozione di verità. Conscio che “i progetti fatti nel cercare la solitudine erano stati vani” (1025), Cristiano sembra accettare l'essenza del suo nome nel momento in cui riconosce il legame intrinseco tra la sua visione prospettica della verità e un “ritorno a Dio” (1026) come “Dio dei viventi” per il quale eros e agape si fondono:

Sapeva d'illudersi, eppure tendeva l'orecchio. E perché la sua illusione non poteva essere realtà? Egli sogghignava e palpitava, nel suo lettuccio, mentre gli oggetti intorno apparivano e sparivano alla luce dei lampi. Niente era vero: non esisteva, di vero, che il suo sogno. “Dio, Dio” gemeva.... “potessi credere e amare ancora, poiché la vita è amore, e senza amore è morte....” (1026)

È questo riconoscimento di una “religio” nel senso etimologico del legame sacro, in questo caso con l'eros, che sancisce la morte di un Dio biblico di timore e castigo, di quella morale del risentimento contro la quale Zarathustra esclamava “Dio è morto” (369). Il versante epistemologico di questo riconoscimento è la radicale messa in questione di una verità normativa, che ricorre in numerosi brani della terza ed ultima parte

del romanzo. Nel percorso diegetico a “S” il concitato monologo interiore (1026) di cui abbiamo riprodotto una breve parte - amplificato da un paesaggio tra terra e mare sfigurato da un uragano che lo rende uno dei tanti esempi deleddiani di correlativo oggettivo - costituisce la svolta che avvia l'intreccio ad una conclusione aperta al gioco delle interpretazioni.

In seguito a tale svolta Cristiano svela a Sarina il segreto della sua solitudine, e nel contempo offre al lettore strumenti per svelare il segreto intertestuale dietro quel segreto. “Io sono stato pazzo: così, almeno, affermava mia moglie, che mi fece prendere, mi fece chiudere in una casa di salute” (1085). All'origine della sua presunta follia Cristiano indica nel lungo flashback che precede la confessione, la sua capacità di vedere “troppo lo scheletro di tutte le cose, e anche nelle più apparentemente belle e compatte vedev[a] il disordine e la fragilità” (1083)¹⁰.

Non è un caso che il tema dei fondamenti “umani, troppo umani,” segnati dal caos logico ed etico, delle verità e dei valori, si leghi a quello del dolore e della maschera. Anna Dolfi ha caratterizzato i tardi romanzi deleddiani, e in particolare *La danza della collana*, come espressione di una “scarnificazione” estrema che mira a rappresentare “non più dei fatti, delle tragedie, dei conflitti profondamente allusivi alla vita, ma la vita stessa, così com'è, ‘terribile e bella nella sua nudità,’ nuda appunto e elementare, simbolica, come un tempo il paesaggio sardo” (Dolfi 1992, 54). Il tema della “vita nuda” è anche, necessariamente, quello della pirandelliana e prima ancora nietzscheana “maschera nuda.” “Eppur non si pentiva d'aver parlato - è il commento autoriale a conclusione della confessione di Cristiano: gli pareva di essersi tolto una *maschera*, anche davanti a se stesso, e di potersi finalmente stendere *nudo* nel suo dolore” (1085, corsivi miei). L'estremo dolore consiste proprio nel riconoscere ed accettare la mancanza di un confine tra verità e illusione, tra ragione e follia. “E' vero che tu un giorno dicevi: *i pazzi sono più vicini di noi alla verità*” (1086, corsivo mio). Riconducendo l'interlocutore ed il lettore al punto centrale del romanzo, a quel precedente dialogo in cui Sara per prima aveva posto la domanda fondamentale sulla verità in connessione alla follia (1016), Cristiano continua un percorso a ritroso verso la vita con la rinnovata consapevolezza della sua diversità: “Certo, io sono diverso dagli altri uomini, *sono fuori dalle loro leggi: ma chi ha ragione? Io o loro?*” (1094, corsivo mio). Alla radice della sua diversità c'è la consapevolezza di una ineludibile mescolanza di bene e male, ragione e follia, verità e menzogna, che significa una lacerazione irricucibile del velo di Maja, dell'illusione di un possibile raggiungimento di felicità univoca, nella quale ricade Sara in seguito alla liberatoria morte di Giorgio: “Sara - riconosce infatti Cristiano - sei di qua, nel mondo delle

illusioni, mentre io sono già, da tanti e tanti anni, *fuori di esso, di là dalla vita mortale*" (1097, corsivo mio). E' questo consapevole essere "fuori dell'umanità," ovvero della morale e della logica binaria della tradizione occidentale (1096), che rende possibile per Cristiano superare l'ennesima illusione della purezza nella solitudine, e proseguire nel senso più radicale la ricerca del senso della vita: "Ma quel senso di attesa di speranza, anche di gioia, era il senso stesso della vita: che cosa si aspetta, che cosa si spera? Nulla, eppure si aspetta e si spera e si gode" (1097).

Questa dichiarazione autoriale di nichilismo attivo rende il protagonista capace d'instaurare un diverso rapporto con il tempo. Sarina, cullata dall'illusione di una nuova felicità senza ombre, aveva proposto di "rompere ogni legame col passato e cominciare da domani una nuova vita" (1095). Diversamente Cristiano, attraverso un sogno enigmatico che vede Sarina sovrapporsi alla madre, acquista la capacità di accettare il potenziale rinnovarsi di una vicenda in cui dolore e gioia sono inestricabilmente connessi. La capacità di accettare "l'eterno ritorno dell'uguale" di zarathustriana memoria si staglia nella luce del mezzogiorno, "l'ora in cui il sole rende più felici le cose" (1098), accentuata dal salto repentino dai tempi narrativi (come passato remoto e imperfetto) a quelli commentativi (come presente e passato prossimo): "Tutto è come prima, intorno a lui: il prato è ancora coperto di margherite e ranuncoli, tutto il paesaggio è fiorito; solo il comignolo della casa bianca è privo del suo fiore di fumo" (1099). È questa inquietante illuminazione sul ripetersi casuale di "quella collana di giorni che è la vita" (*La danza della collana*, 1008) che rende Cristiano capace di proseguire il suo personale cammino verso una non più distruttiva bensì creativa fase dell'esistenza, oltre l'opposizione di bene e male: "Poi, un giorno, passato il primo impeto di dolore e di sdegno, andò in cerca del suo bambino" (1100). Se l'incipit del romanzo si apriva con "l'uomo solitario," l'explicit ribalta la solitudine dell'uomo nella ricerca del bambino, concludendo il romanzo di formazione del protagonista ed il percorso diegetico ad "S" in una ricerca esistenziale radicalmente aperta alla creatività suggerita dalla dimensione dell'infanzia.

Occorre a questo punto ricordare che il "libro per tutti e per nessuno," secondo il sottotitolo apposto dallo stesso Nietzsche al suo *Così parlò Zarathustra*, presenta una quête del suo protagonista assai simile, soprattutto nell'incipit e nell'explicit, a quella dell' "uomo solitario" di Grazia Deledda. Secondo quanto apprendiamo dal prologo, Zarathustra si era recato sulla sommità della montagna al compimento del trentesimo anno. Dopo dieci anni di solitudine, tuttavia, sentì il bisogno di ridiscendere a valle, per portare agli esseri umani la "buona novella," ovvero l'annuncio

che “Dio è morto, e così sono morti anche tutti questi sacrileghi. Commettere il sacrilegio contro la terra, questa è oggi la cosa più orribile...” (6.1: 6).

Zarathustra dichiara alla folla radunata sulla piazza del mercato di voler insegnare “il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato” (ibid.) poiché il superuomo è il senso della terra” (ibid.). “L'uomo - continua Zarathustra - è un cavo teso fra la bestia e il superuomo” e perciò la sua grandezza “è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una transizione e un *tramonto*” (6.1: 8). Ritornato nuovamente nella solitudine rarefatta della montagna, Zarathustra sente dopo anni il bisogno di ridiscendere a valle e continuare il suo insegnamento quando un fanciullo gli mostra uno specchio in cui egli vede riflesso non il suo viso “bensì il ghigno deforme di un demonio” (6.1: 97). La scissione dell'io, tema peraltro caro all'ultima Deledda, è costantemente presente nella seconda e terza parte dello *Zarathustra*, durante le sue peregrinazioni sulle Isole Beate e poi sulla nave che lo porterà nuovamente sulla terraferma dov'egli raggiungerà ancora una volta la grande città in putrefazione. Abbandonatala - poiché “dove non è più possibile amare bisogna - passare oltre!” (6.1: 217) - Zarathustra torna nella terza parte alla sua caverna, è colpito da un male profondo ma riesce a salvarsi. Nella quarta ed ultima parte, ormai incanutito, Zarathustra cade nella tentazione della pietà tesagli nell'incontro con gli uomini superiori, ma riesce a scrollarsi di dosso, ancora una volta, la morale dei buoni sentimenti. La narrazione si apre quindi su una nuova partenza illuminata dal sole meridiano, volta al raggiungimento dei suoi bambini:

“Il mio dolore e la mia compassione - che importa tutto ciò! Forse che miro alla *felicità*? Io miro alla mia *opera*! Orsù! Il leone è venuto, i miei figli sono vicini, Zarathustra si è maturato, la mia ora è venuta: -/ Questo è il *mio* sole, la *mia* giornata comincia:/ su, vieni su, grande meriggio!”/ Così parlò Zarathustra e lasciò la sua caverna.... (6.1: 397)

Da queste sommarie indicazioni sul percorso di Zarathustra appaiono evidenti i richiami intertestuali all'opera di Nietzsche presenti nella sintassi narrativa de *Il segreto dell'uomo solitario*. Gli erramenti a zig-zag del nietzscheano profeta di una dimensione esistenziale “aldilà del bene e del male,” vengono ricomposti e scarnificati nel percorso a “S” di Cristiano dalla solitudine all'umanità verso l'apertura alla creatività e al rinnovamento suggeriti dalla ricerca del suo bambino. Entrambi cacciati dalle “terre dei padri e delle madri” per il messaggio destabilizzante di cui sono latori, vale per entrambi ciò che Zarathustra dichiara:

Così amo ancora soltanto la *terra* dei miei figli, non scoperta finora, là nel mare remoto: alle mie vele ordino di cercarla senza posa./ Nei miei figli voglio riparare di essere il figlio dei miei padri: e nel futuro - *questo* presente! (6.1: 146)

Nel nome proprio del protagonista deleddiano - una sorta di "Cristiano nietzscheano" - si avverte già quello "sforzo di metabolizzare esperienze diverse... quella della sua regione e quella nazionale ed europea" (Cerina 2000, 11), l'esperienza vissuta e l'esperienza letteraria, che la struttura stessa del romanzo, nella sua serpentina narrativa priva di divisioni in capitoli al pari dell'opera filosofico-poetica di Nietzsche, rinforza e conferma.

È proprio lo stesso tipo di "metabolizzazione" a caratterizzare, secondo studi recenti, l'operazione condotta da Nietzsche nel suo *Così parlò Zarathustra*. Nella martellante serie di domande poste dai e ai suoi discepoli nel discorso "Della redenzione," che abbiamo citato ad apertura di queste riflessioni, Nietzsche ammette apertamente di manipolare l'immagine dello Zarathustra storico al fine di "engineer an epistemic break in the received history of Greek philosophy and Christian morality... as a means of restoring the 'irrational' or Dionysian dimension" (Rose 2). Secondo indagini recenti lo Zarathustra di Nietzsche, che riprende il nome originario del profeta iranico Zoroastro vissuto tra il 1000 e il 600 a.C., si trova alla confluenza tra le fonti classiche e quelle ottocentesche sull'insegnamento del portavoce del mazdeismo. Se da un lato il filologo Nietzsche conosceva bene le testimonianze greco-latine sugli insegnamenti di Zarathustra riportate da Diogene Laerzio, Eraclito, Plutarco, Plinio e Diodoro Siculo, d'altro lato lo storicismo tedesco della seconda metà dell'Ottocento aveva rivolto la sua attenzione particolarmente allo studio filologico delle *Avesta*, il libro sacro dello zoroastrismo o mazdeismo. Basti ricordare che solo tra il 1883 e il 1885, mentre Nietzsche lavorava allo Zarathustra, erano uscite in tedesco più di trenta pubblicazioni sulle *Zend-Avesta*, e circa altrettanti studi erano stati pubblicati in altre lingue europee (Rose 178-80).

Mentre gli studiosi a lui contemporanei avevano messo in luce i legami tra l'ebraismo e lo zoroastrismo, Nietzsche sottolinea piuttosto il dualismo tra il principio divino del bene e quello del male contro il monoteismo della tradizione ebraico-cristiana. Egli stesso nel suo *Ecce homo* dichiarerà che

ciò che costituisce l'enorme unicità di quel persiano nella storia è proprio l'opposto. Zarathustra fu il primo a vedere nella lotta tra il bene e il male la vera ruota che spinge le cose - è opera sua la traduzione della morale

in termini metafisici, in quanto forza, causa, fine in sé.... Zarathustra *ha creato* questo errore fatale, la morale: di conseguenza egli deve essere anche il primo a riconoscere quell'errore. (6.3: 377)

In quella sorta di commento disilluso allo *Zarathustra* che è *Ecce homo*, Nietzsche precisa che i lettori generalmente non hanno colto lo scarto ironico tra il personaggio storico, il creatore della moralità come opposizione binaria di bene e male, e lo Zarathustra letterario che supera la moralità di bene e male attraverso la liberazione del soggetto della metafisica occidentale dalla schiavitù dei concetti e della storia. La volontà di potenza è allora la liberazione dalla schiavitù del passato, il "così fu" (6.1: 170) che, nel discorso centrale "Della redenzione" viene definito "un frammento, un enigma una casualità orrida, fin quando la volontà che crea non dica anche: 'Ma questo volli che fosse!.... ma io così voglio! Così vorrò!' " (6.1: 172). La volontà di potenza, oltrepassate visioni nazi-fasciste del superuomo, diventa liberazione dal passato e dai suoi segni, dunque anche più radicalmente liberazione del simbolico, ponendo così al centro dello *Zarathustra* nietzscheano il carattere ermeneutico del divenire (Vattimo 304, 354).

Poiché Zarathustra era stato il primo a commettere l'errore fatale della "moralità," egli diventa nell'opera di Nietzsche il primo a riconoscerlo e ad additare una via di oltrepassamento in senso extra-morale, sulla quale bene e male siano inscindibilmente connessi. Nel corso della ricezione occidentale del profeta persiano, in particolare dal Rinascimento in avanti, si stabilisce una catena tra Zoroastro e Gesù (Rose 4-5) ed anche in anni recenti non sono mancati studi in chiave allegorica dello Zarathustra nietzscheano, che ne hanno individuato la chiave interpretativa nel Vecchio e soprattutto nel Nuovo Testamento (Richards 4). Nietzsche stesso vedeva nel suo riferimento all'immagine di Zarathustra "a challenge to the Christian schema, or concept of salvation history" (Rose 5). Non a caso in una lettera a Malwida von Meysenburg dell'aprile 1883 egli scriveva: "Es ist eine wunderschöne Geschichte; ich habe alle Religionen herausgefordert und ein neues 'heiliges Buch' gemacht! Und, in allem Ernste gesagt, es ist so ernst als irgeindeines, ob es gleich das Lachen mit in die Religion aufnimmt (È una storia meravigliosa; ho sfidato tutte le religioni e fatto un nuovo 'libro sacro'! E, in tutta serietà, è serio come nessun altro, come se introducesse il riso nella religione)" (in Bennholdt-Thomsen 6; trad. mia). Ma forse ancora più interessante per l'interpretazione ermeneutica della volontà di potenza come liberazione del simbolico risulta un altro breve brano tratto dalla lettera di accompagnamento della prima parte del manoscritto all'editore Schmeitzner del 14.2.1883: "Es ist eine 'Dichtung' oder

ein fünftes Evangelium, oder irgend Etwas, für das es noch keinen Namen giebt (E' una 'poesia' o un quinto Vangelo, o qualche altra cosa per cui non esiste ancora il nome" (in Bennholdt-Thomsen 6; trad. mia).

L'afflato sovversivamente cristiano che spira in questo libro di "poesia" che Nietzsche aveva definito il suo "quinto Vangelo" anima, insieme alla critica della morale irrigidita, l'insegnamento di Zarathustra secondo il quale "l'uomo è qualcosa che deve essere superato... [poiché] è un ponte e non uno scopo" (6.1, 242). Ecco perché, dopo aver rovesciato "le vecchie cattedre e tutto quanto aveva servito a quell'alterigia antica per stare assisa" (6.1: 240), ovvero alla presunzione di poter definire una volta per tutte il bene e il male, Zarathustra insegna "a serrare in uno e raccogliere insieme ciò che nell'uomo è frammento ed enigma e orrida casualità..." (6.1: 242). Proprio per tale ragione Zarathustra si definisce "poeta, solutore di enigmi e redentore della casualità..." (ibid.)

Secondo Karl Gustav Jung, la cui teoria degli archetipi ha rappresentato un punto di riferimento prezioso per alcune tra le più interessanti letture dell'opera deleddiana (Dolfi 1979; Sanguineti Katz 1994; Zambon 1989), Zarathustra, come immagine del saggio capace di confrontare l'individuo con i quesiti irrisolti della sua epoca, rappresenta una figura archetipica ricorrente in particolare in periodi storici caratterizzati da una profonda crisi dei valori religiosi:

Zarathustra's purpose is of course to cure the problem of the time: that is why the old man appears. As Nietzsche himself says, he took the figure of Zarathustra because the original Zoroaster brought the moral conflict into the world; and as the moral conflict is now at its culmination, he must appear again in order to do something to cure it. The pairs of opposites which were separated through the moral conflict ought to be brought together again.... We cannot say the side of the spirit is twice as good as the other side; we must bring the pairs of opposite together in an altogether different way, where the rights of the body are just as much recognized as the rights of the spirit." (1: 233, 235)

Questo lungo brano mi pare essenziale per ritornare al punto di partenza di queste considerazioni. L'analisi delle strutture narrative e linguistiche del *Segreto dell'uomo solitario* ha messo in luce che per svelare il segreto del protagonista occorre aprire un dialogo intertestuale con il "quinto Vangelo" di Friedrich Nietzsche. Al centro di tale dialogo, che si snoda come abbiamo visto lungo una "S" narrativa ripresa a livello fonetico e iconografico, si pone la medesima domanda che Nietzsche presentava ai suoi discepoli per Zarathustra: "Chi è per noi Cristiano?" La risposta, data

la struttura aperta del romanzo di formazione del protagonista che da uomo solitario, attraverso gli erramenti del logos e dell'eros, si accinge a ritornare all'umanità attraverso la ricerca della sua opera, ovvero "del suo bambino," è un'ennesima serie di domande, che culminano in: "È un buono? O un malvagio?"

Solo la metabolizzazione di esperienze diverse, solo il sincretismo pagano-religioso che, come è stato da più parti rilevato, caratterizzano la visione del mondo deleddiana, potevano rendere questa scrittrice, europea oltre gli "ismi" sempre di nuovo attribuitile, capace di cogliere il significato archetipico dell'immagine di Zarathustra. Ciò significava tentare di ricomporre in "poetica unità" tutto ciò che è frammento, il mistero della ragione e della follia, del bene e del male, ovvero le coppie degli opposti a cui si riferiva Jung.

Con sensibilità anticipatrice della lettura ermeneutica della filosofia nietzscheana, Deledda sembra proporre attraverso il suo Cristiano-Zarathustra una interpretazione di Nietzsche non come il "grande distruttore" di D'Annunzio (Disertori 61)¹¹, bensì come il grande "costruttore" di una morale "aldilà del bene e del male" capace di accettare la molteplicità delle verità e il ribaltamento delle gerarchie tra cielo e terra, anima e corpo. Grazia Deledda, lettrice precoce di Nietzsche in senso antisuperomistico, - esattamente nella stessa direzione indicata da un altro scrittore al confine della cultura ufficiale italiana di primo Novecento e perciò tanto più europeo, Italo Svevo - coglie cioè quegli elementi destabilizzanti che renderanno il pensiero nietzscheano interlocutore privilegiato nel discorso femminista e nel pensiero della differenza¹².

Se dunque vale il giudizio di Momigliano per cui "l'interesse che spinge la Deledda a scrivere è morale" (1954, 79), occorre rileggere questo interesse di fondo nel quadro di un sincretismo pagano-religioso e di una "metabolizzazione" di esperienze culturali europee molteplici che vanno da Dostoevski a Nietzsche. È grazie al discorso intertestuale con lo *Zarathustra* che in una lettera del 1905 al console generale della Francia a Trieste Deledda scrive:

Io sono invece orgogliosa; non perché ho scritto dei romanzi che ottennero fortuna, ma perché mi sento cosciente, forte, superiore a tutte le piccolezze e i pregiudizi della società.... *Se fossi nato uomo* - continua la mittente alludendo a un sostrato autobiografico del nostro romanzo - *sarei stato un solitario*; sarei vissuto in un eremo fra le braccia immense della grande Natura, donde sarei sceso solo di tanto in tanto fra gli uomini per studiarli e compassionarli..." (Momigliano 1954, 89; corsivi miei)

All'origine di questa ricerca morale e artistica oltre "tutte le piccolezze e i pregiudizi della società" c'è una consapevolezza di sé che già emergeva

in una lettera del 1899, riferentesi al viaggio da Nuoro a Cagliari che segna la svolta esistenziale nella biografia deleddiana. Pur sentendosi sperduta nell'allontanarsi dalle sue radici, la giovane scrittrice guarda la folla raccolta in una stazione di passaggio e poi commenta: "pensai al mio essere, alla mia coscienza di artista, alla superiorità che sento di avere sulla folla, alla potenza occulta che illumina l'anima mia anche quando il dolore la opprime, e mi sentii forte e invincibile nella mia piccolezza, nella mia fragilità, nella mia solitudine" (Momigliano 1954, 84-5).

Il segreto di tale autoconsapevolezza artistica ed esistenziale è forse in quel "libro per tutti e per nessuno," recante l'annotazione manoscritta "morto in manicomio," che ho rinvenuto tra i libri della biblioteca di casa Deledda ancora in possesso degli eredi: *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, nella traduzione di Edmondo Weisel, pubblicato nel 1899 dai Fratelli Bocca di Torino.

University of California, Davis

NOTE

¹Su questa sospensione della Deledda tra moduli veristi e moduli decadenti concordano critici provenienti da prospettive diverse. Per una utile panoramica su questo punto, si vedano Abete 1993, Lombardi 101-14, Migiel 114.

²Grazia Deledda, *Fior di Sardegna* (Roma: Perino, 1892); *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* (Roma: Forzani, 1894). Sulla capacità d'iniziativa culturale e promozionale della Deledda, già ai tempi della sua collaborazione con Antonio De Gubernatis, ha giustamente richiamato l'attenzione Sanguineti-Katz nella sua analisi dell'epistolario deleddiano (Sanguineti-Katz 1996, 30).

³Mi riferisco in particolare a De Michelis 1938, Cecchi 1969, Di Silvestro 1945, e Momigliano 1954, 1968.

⁴Per un interessante e stimolante panorama sulla ricezione dell'opera deleddiana, si veda Della Terza 1989. Si vedano inoltre le interessanti osservazioni di Cecchi (9: 542) sul rapporto inversamente proporzionale tra successo di pubblico e attenzione critica che caratterizzò l'opera deleddiana, e quelle di Alziator 516, sulle ragioni dello scarso successo presso il pubblico specificamente sardo, anche in Leone 96 e Spinazzola 1972.

⁵"*Cenere* di Grazia Deledda ed Eleonora Duse: la riscrittura ossimorica del romanzo di formazione" presentato al convegno dell'AAIS 2001 ed ora incluso in un volume di prossima pubblicazione su Grazia Deledda curato da Sharon Wood.

⁶Si vedano in particolare *La danza della collana* (1924) e diversi racconti compresi in *Il flauto nel bosco* (1923), soprattutto "Poveri" e "Brindisi." Sull'evoluzione del materiale iconografico della scrittura deleddiana, si veda Cerina 1996, 14.

⁷Cervia e la costa romagnola nutrono l'immaginario paesaggistico delle opere tarde di Grazia Deledda, che vi trascorrerà ogni anno le vacanze estive. Oltre al romanzo *Il paese del vento* (Milano: Treves, 1931), occorre ricordare il volume di ricordi e testimonianze a cura di Manuela Ricci ed Elena Gagliardi *Nel paese del vento* (Ravenna: Longo, 1998).

⁸Sull'antitesi tra vecchio e nuovo alla base della tipologia dei numerosi protagonisti, generalmente maschili, che abbandonano la loro terra per confrontarsi con la modernità e quindi ritornare alle loro origini come "spostati," ha insistito Massaiu 136-7.

⁹Si veda a p. 241 la lettera di Margherita, capace di leggere tra le righe delle professate intenzioni morali del fidanzato Anania, che le propone un ménage a tre con la madre "emendata" Oli. Sulle figure femminili - in particolare quelle materne - "forti" della narrativa deleddiana, si veda Piano 25-31.

¹⁰Si veda, esattamente nel medesimo spirito, il discorso di Zarathustra "Di mille e una meta."

¹¹Il titolo dell'ode inclusa in *Elettra* (1904) che D'Annunzio scrisse in occasione della morte di Nietzsche, avvenuta il 25 agosto 1900, era appunto "Per la morte di un distruttore."

¹²Si veda a questo proposito la domanda che costituisce il filo rosso dell'interessante raccolta di saggi a cura di Kelly Oliver e Marilyn Pearsall: "In general, feminists take two approaches to the question of Nietzsche and woman. First, many debates have focused on how to interpret Nietzsche's remarks about women and femininity. Are all of Nietzsche's comments about women to be read literally, or is he being ironic, perhaps even parodying and challenging derogatory stereotypes about women? Second, is his philosophy useful to feminist theory? Can we separate his philosophy from his seemingly derogatory remarks about women? Can feminists use his criticisms of truth, objectivity, reason, and the autonomous subject, to challenge the exclusion of women from the history of philosophy? What can feminists gain from reading Nietzsche?" (2)

OPERE CITATE

- Abete, Giovanna. *Grazia Deledda e i suoi critici*. Roma: Edizioni Abete, 1993.
- Alziator, Francesco. *Storia della letteratura in Sardegna*. Cagliari: La Zattera, 1954.
- Bennholdt-Thomsen, Anke. *Nietzsche's "Also sprach Zarathustra" als literarisches Phänomen*. Frankfurt: Athenäum, 1974.
- Bo, Carlo. Introduzione. *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*. A cura di Ugo Collu. 2 voll. Nuoro: Consorzio per la lettura pubblica S. Satta, 1992. 1: 35-42.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. "La tecnica e la struttura del romanzo deleddiano." AA.VV. *Atti del Convegno Nazionale di Studi Deleddiani*. Cagliari: Fossataro, 1972. 127-54.
- Bregoli Russo, Mauda. "Grazia Deledda al bivio: dal regionalismo all'europeismo." *Prometeo* 19 (1985): 5-14.

- Cecchi, Emilio. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Garzanti, 1969. 9: 539-46.
- Cerina, Giovanna. Prefazione. *Novelle*. Di Grazia Deledda. Nuoro: Ilisso, 1996. 4: 7-18.
- . "Deledda: la Sardegna 'a modo suo'." Gianni Olla. *Scenari sardi*. Cagliari: Aipsa, 2000. 9-34.
- Ciusa, Maria Elvira. "Quotidianità, arte e letteratura sotto il cedro del Libano." Anna Dolfi. A cura di. *Grazia Deledda. Biografia e romanzo*, 1987. 157-68.
- . "L'isola tra scrittura e immagine: il mondo di Grazia Deledda nelle illustrazioni degli artisti sardi suoi contemporanei." Ugo Collu. A cura di. *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*. 2 voll. Nuoro: Consorzio per la pubblica lettura S. Satta, 1992. 1: 121-28.
- Croce, Benedetto. "Grazia Deledda." *Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*. 6 voll. Bari: Laterza, 1957. 6: 313-22.
- De Giovanni, Neria. *Religiosità, fatalismo e magia in Grazia Deledda*. Milano: San Paolo, 1999.
- Deledda, Grazia. *Cenere* (1904). *Romanzi sardi*. Milano: Mondadori, 1981.
- . *Il segreto dell'uomo solitario* (1921). *Romanzi sardi*. Milano: Mondadori, 1981.
- . *La danza della collana* (1924). *Romanzi e novelle*. 4 voll. Milano: Mondadori, 1950. Vol. 2.
- . *Cosima* (1937). *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori, 1972.
- . *La madre* (1920). *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori, 1972.
- Della Terza, Dante. "Le opere deleddiane all'estero: itinerario di ricezione." *Letteratura e critica tra Otto e Novecento: itinerari di ricezione*. Cosenza: Periferia, 1989. 271-90.
- De Michelis, Euriolo. *Grazia Deledda e il Decadentismo*. Firenze: La Nuova Italia, 1938.
- Di Silvestro, Yolanda. "La vita e i romanzi di Grazia Deledda." Diss. U of Pennsylvania, Philadelphia, 1945.
- Di Zenzo, Salvatore-Floro. *Il narrare visivo di Grazia Deledda*. Napoli: Pironi, 1979.
- Disertori, Beppino. "Saggi su D'Annunzio." *Il Cristallo* 23.1 (1980): 57-86.
- Dolfi, Anna. *Grazia Deledda*. Milano: Mursia, 1979.
- . *Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni, 1992.
- . A cura di. *Grazia Deledda. Biografia e romanzo. Catalogo della mostra*. Roma: Istituto della Enciclopedia Treccani, 1987.
- Jung, Carl G. *Nietzsche's "Zarathustra."* *Notes of the Seminar Given in 1934-1939*. Ed. James L. Jarrett. 2 vols. Princeton U P: 1988.
- Leone, Giuseppe. "La narrativa di Grazia Deledda tra verismo e decadentismo." *Cristallo. Rassegna di varia umanità* 38.3 (1996): 96-9.
- Lombardi, Olga. *Guida alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia 1989.
- Magistro, Elise. "Beyond Regionalism. The Evolution of the Deleddian Novel, 1896-1936." Diss. U of California, Los Angeles, 1988.
- Massaiu, Mario. *La Sardegna di Grazia Deledda*. Milano: Celuc, 1972.
- McDonald Carolan, MaryAnn. "Icon, Intercession and Insight: The Madonna as Interpretative Key to Grazia Deledda." *Quaderni d'Italianistica* 20.1-2 (1999): 103-18.

- Migiel, Marilyn. "Grazia Deledda." Russell, Rinaldina, ed. *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Westport, CT: Greenwood, 1994.
- Merry, Bruce. "Dolls or Dragons: the Problem of the Depiction of Women in Grazia Deledda's Novels." *Women in Modern Italian Literature*. Townsville, Australia: Dept. of Modern Languages, James Cook University of North Queensland, 1990. 1-37.
- Momigliano, Atilio. *Ultimi studi*. Firenze: La Nuova Italia, 1954. 79-94.
- . *Storia della letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*. Milano-Messina: Principato, 1968. 589-96.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Così parlò Zarathustra. Opere*. A cura di G. Colli e M. Montinari. 19 voll. Milano: Adelphi, 1964-1989. 6.1.
- . *Ecce homo. Opere*. 6.3.
- Oliver, Kelly and M. Pearsall, eds. *Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1998.
- Piano, Maria Giovanna. *Onora la madre. Autorità femminile nella narrativa di Grazia Deledda*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1998.
- Richards, W. Wiley. *The Bible and Christian Traditions. Keys to Understanding the Allegorical Subplot of Nietzsche's Zarathustra*. New York: Lang, 1990.
- Rose, Jenny. *The Image of Zoroaster. The Persian Mage through European Eyes*. New York: Bibliotheca Persica Press, 2000.
- Sanguineti Katz, Giuliana. "Immagini e strutture in un racconto della Deledda." *Quaderni d'Italianistica* 15. 1-2 (1994): 205-15.
- . "La scoperta dell'identità femminile nel romanzo *Cosima* di Grazia Deledda." *Rivista di studi italiani* 1. (1994): 55-73.
- . "Grazia Deledda vista attraverso il suo epistolario." *Campi immaginabili* 16-18. 1-3 (1996): 29-40.
- Sapegno, Natalino. Prefazione. *Romanzi e novelle*. Di Grazia Deledda. Milano: Mondadori, 1972. XI-XXVIII.
- Spinazzola, Vittorio. "Grazia Deledda e il pubblico." AA.VV. *Atti del Convegno Nazionale di Studi Deleddiani*. Cagliari: Fossataro, 1972. 103-26.
- . Introduzione. *Il segreto dell'uomo solitario. Romanzi sardi*. Di Grazia Deledda. Milano: Mondadori, 1981. 947-50.
- Vattimo, Gianni. *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*. Milano: Bompiani, 1974.
- Wood, Sharon. "Taboo and Transgression in Grazia Deledda." *Italian Women's Writing 1860-1994*. London: Athlone, 1995. 58-73.
- Zambon, Patrizia. "Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo." *Studi novecenteschi* 16.38 (1989): 287-324.