

# Sperimentazioni avanguardistiche tra desiderio, follia e delusione – le lettere d’amore di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo

Eva-Tabea Meineke und Stephanie Neu-Wendel

## Abstract

Vor dem Hintergrund der existenziellen Krise des Subjekts im Übergang zur Moderne wird im vorliegenden Beitrag der Fokus auf die zusätzlichen Hürden und Konflikte gelegt, mit denen sich insbesondere Frauen im Allgemeinen und Schriftstellerinnen im Besonderen konfrontiert sahen. Am Beispiel von Briefen Grazia Deleddas und Sibilla Aleramos wird exemplarisch aufgezeigt, wie sich – im Rahmen von Liebesdiskursen – das weibliche schreibende Subjekt in einer vermeintlich subalternen Gattung, dem (Liebes-)Brief, konstruiert, erfindet und von patriarchalen Normen abgrenzt. Aufgrund der teils extremen Subjektivierungstendenzen in den Briefen erscheint es legitim, so eine der im Beitrag diskutierten Thesen, eine (Neu-)Verortung der beiden Autorinnen als Vorreiterinnen bzw. Repräsentantinnen einer literarischen Avantgarde in Italien vorzunehmen.

## Introduzione: Passaggi

Il passaggio dall'Ottocento al Novecento che nell'ambito letterario italiano vede lo sviluppo della scrittura realista verso forme di espressione più soggettive, si delinea già nella seconda metà dell'Ottocento ed è accompagnato da rapporti più complessi dell'individuo con il proprio contesto familiare e sociale. In seguito al Risorgimento la società italiana è segnata da cambiamenti drastici. Da un lato si tende a solidificare la nazione tornando a radici tradizionali rassicuranti che riguardano anche il ruolo dei generi;<sup>1</sup> dall'altro lato la formazione degli ,italiani'<sup>2</sup> comporta sfide di apertura verso contesti più ampi, p.e. tramite l'unione linguistica o l'educazione istituzionalizzata a livello nazionale. Con l'avvento della modernità l'individuo si trova ancor più a confronto con la perdita di punti fermi di riferimento garantiti dalla tradizione, dalle società ,chiuse' di una volta, dalla famiglia borghese. I cambiamenti si concentrano soprattutto nelle città come Milano, Firenze o Roma, accentuando le differenze tra nord e sud, tra periferie e centro/centri e segnando la crisi del soggetto vista come una profonda insicurezza esistenziale e come scoperta della discontinuità e frammen-

---

<sup>1</sup> Cf. Cavallero 1993, 176. Cavallero afferma che „[n]el nuovo panorama politico-sociale di fine '800 ed inizio '900 tutto incentrato sul concetto di nazione, la figura femminile assume una nuova funzione specifica e centrale. Il macrocosmo, come organismo sociale e politico ordinato e produttivo si fonda e si riflette, infatti, sul microcosmo della famiglia, di cui la donna è, appunto, la figura portante, in quanto crea, col vincolo dell'amore materno, la coesione e l'ordine del nucleo familiare“.

<sup>2</sup> Cf. D'Azeglio, Massimo: „Fatta l'Italia bisogna fare gli Italiani“, in: Gigante 2011, 5-15.

tazione del proprio ‚io‘;<sup>3</sup> mobilità e apertura permettono allo stesso tempo però anche uno sviluppo personale meno condizionato e più libero.<sup>4</sup>

Il passaggio verso la società moderna richiede all'individuo di „formar[si] un'identità sociale e psicologica“<sup>5</sup> propria, cosa che vale ancora di più per le donne che, per la prima volta, possono affrontare ruoli sociali al di fuori dei contesti familiari tradizionali in cui si trovavano generalmente confinate all'interno del focolare domestico e sottomesse al marito patriarca.<sup>6</sup>

Le due scrittrici trattate nel presente contributo, Grazia Deledda (1871-1936) e Sibilla Aleramo (1876-1960), provengono da contesti geografici e sociali molto diversi della Nuova Italia, ma sono accomunate da „percorsi esistenziali ed intellettuali“<sup>7</sup> simili. Le loro autobiografie, *Cosima* (1937 pubblicata postuma) e *Una donna* (1906), rivelano infatti

il senso di estraneità e soffocamento percepito da entrambe le protagoniste, la loro ribellione nei confronti della realtà esterna e di norme familiari e sociali che relegavano la donna, in quanto tale, a posizioni subalterne.<sup>8</sup>

Ciò che accomuna le due scrittrici, come osservato a proposito dei loro scritti autobiografici, sarebbe quindi l'„auto-rappresentazione di una nuova e più autentica soggettività femminile, sessualmente marcata, che, proprio grazie alla scrittura, si ri-inventa e ri-crea [...]“<sup>9</sup> – un'affermazione che, come vorremmo dimostrare di seguito, vale anche o forse ancora di più per le loro lettere all'insegna di un discorso intimo, situato tra desiderio, follia e infine delusione dovuta all'insuperabilità delle differenze tra loro e i rispettivi ‚partner‘ amorosi oppure tra loro e gli uomini nei confronti dei quali affermano sentimenti d'amore e di passione. In realtà la ‚delusione‘ oltre a essere amorosa, a livello artistico-letterario risulta dall'affermazione della donna non ancora avvenuta a pieno e dalla sottovalutazione di sentimenti che veramente rendono già percepibile il ‚pensiero della differenza sessuale‘: sviluppato più avanti nel secolo da filosofe come Luisa Muraro o Adriana Cavarero. Questo pensiero non vede più la femminilità come „negazione e complementarità della mascolità“.

<sup>3</sup> Cf. a proposito della costituzione e costruzione estetica dell'‚io‘ tramite gli epistolari del romanticismo Bohrer 1987, 16-17.

<sup>4</sup> Il rapporto tra periferia e centro, accompagnato da un'acuta osservazione delle crisi esistenziali in atto nel progresso verso la modernità nel nostro contesto vale ad esempio per Grazia Deledda, e l'accomuna ad altri rappresentanti – maschili – di questo periodo, attribuendole valore anche a livello europeo: „Not unlike Svevo and his peripheral vantage point of Middle-European Trieste, Deledda reverses the marginality of her Sardinian roots into the most radical openness to modernity. The dialectic between the margins and the centre of unified Italian culture enables Deledda, like Svevo, to reflect upon the crisis of the modern Western subject within a critical perspective that expresses the multifaceted texture of European culture of the early twentieth century“ (Heyer-Caput 2008, 11-12).

<sup>5</sup> Bohrer 1987, 16: „eine soziale und psychische Identität zu bilden“. Anche se nel contesto concreto della citazione Bohrer si riferisce a Kafka, a nostro avviso l'osservazione sembra applicabile anche alla situazione di autrici e autori dello stesso periodo in Italia.

<sup>6</sup> Come afferma Cavallero (1993, 176) riferendosi a Paola Bellochio a proposito del ruolo delle donne in generale e in quanto artiste ed autrici, „[...] il rapporto donna-scrittura, già difficile in passato, diviene ancor più tormentato alla fine dell'Ottocento, perché alle solite difficoltà pratiche s'aggiunge ora la crisi esistenziale generale del tempo, che vede un crollo dei vecchi valori ed instaura un clima d'incertezza“.

<sup>7</sup> Ibid., 178.

<sup>8</sup> Ibid., 175.

<sup>9</sup> Ibid., 174-175.

nità“, ma sostiene, in riferimento a Luce Irigaray, „la differenza egalitaria“. <sup>10</sup> Questa linea di pensiero nel contesto postmoderno degli anni '80 e '90 scopre il potenziale artistico del riconoscimento di differenze strutturali sempre più sottili, oltre a quella tra i generi anche all'interno del singolo soggetto femminile stesso. <sup>11</sup> In questa ottica le scrittrici avanguardistiche come Grazia Deledda e Sibilla Aleramo con le loro sperimentazioni epistolari sarebbero finora state sottovalutate riguardo al loro contributo decisivo per la costituzione del soggetto moderno che nel secondo Novecento sarà alla base del pensiero poststrutturalista e decostruzionista.

Nella fase a cavallo tra Otto- e Novecento le lettere, infatti, in quanto genere di scrittura ‚femminile‘ – al contrario dell'autobiografia fin da Sant'Agostino, Dante e poi Goethe ritenuta un genere di tradizione ‚maschile‘ <sup>12</sup> – forniscono, nonostante la svalutazione da parte della critica patriarcale, <sup>13</sup> documenti interessanti di ‚introspezione‘ per osservare la costituzione moderna del soggetto nel suo tentativo di sempre maggiore differenziazione da mondi esterni prescritti (cf. anche il conflitto pirandelliano tra ‚vita‘ e ‚forma‘) <sup>14</sup> e nella sua libertà di confondersi con mondi immaginari.

Malgrado la percezione delle lettere come genere ‚minore‘, inteso in senso spregiativo, gli epistolari del periodo di passaggio verso la modernità cominciano a occupare ruoli più pertinenti alla scrittura letteraria; essi vengono quindi interpretati non (solo) come „documenti psicologici e autobiografici“, <sup>15</sup> ma rappresentano invece luoghi in cui „l'io scrivente“ crea un'immagine di sé, una „soggettività estetica“ <sup>16</sup>, e fungono inoltre anche da campo di sperimentazione di nuove forme di espressione. <sup>17</sup>

<sup>10</sup> Kahlert 2010, 94: „Diese Italienerinnen stellen in Anlehnung an Luce Irigaray (1979, 1980) die These auf, dass die Geschlechterdifferenz im abendländischen Diskurs bisher nicht als egalitäre Differenz gedacht worden sei, sondern sich innerhalb einer Identitätslogik bewege, in der Weiblichkeit nur als Negation und Komplementarität von Männlichkeit gelte“.

<sup>11</sup> Cf. ibid.: „Differenz‘ ist in diesem Ansatz [der italienischen Differenzdenkerinnen] eine offene Potenzialität und ähnelt der von Jacques Derrida (z.B. 1990) als *différance* benannten Kunstfigur, einer strukturellen (nicht inhaltlichen!) Qualität des Unterschieds, die weder hör- noch sprechbar ist. [...] Die Differenzdenkerinnen unterscheiden neben der Differenz zwischen den Geschlechtern noch die Differenz von Frauen (z.B. durch Klasse, ethnische Zugehörigkeit) und die Differenz innerhalb jeder einzelnen Frau (durch die verschiedenen Erfahrungs- und Reflexionsdimensionen). Das zugehörige Subjekt ist gespalten, fragil, immer prozessierend und jenseits der (Geschlechter-)Differenz nicht denkbar“.

<sup>12</sup> Cf. Cavallero 1993, 175. Küpper (2019, 31) vede uno dei motivi della ricezione problematica della Deledda in Italia e anche nel mondo nel confronto, sempre implicito, con le ‚tre corone‘ della letteratura italiana: Dante, Petrarca e Boccaccio.

<sup>13</sup> Cf. Salsini 2010, 7, a proposito del connubio tra lettere, romanzi epistolari e la posizione marginale e gerarchicamente inferiore delle scrittrici: „[W]hen letter writing evolved into letter fiction, an interesting shift in critical assessment took place. Although early female-authored epistolary novels were often a popular success, they were speedily dispatched to a literary graveyard, for when the male critical establishment coupled women's writing with the epistolary mode it soon became devalued as a genre“.

<sup>14</sup> Pirandello otterrà il Premio Nobel nel 1934, otto anni dopo la Deledda.

<sup>15</sup> Bohrer 1987, 13; „psychologisch-autobiographische Dokumente“.

<sup>16</sup> Ibid., 12; „ästhetische Subjektivität“. Bohrer elabora questo concetto in riferimento a lettere scritte da rappresentanti tedeschi del romanticismo, classificandole come „autonome Texte [...], in denen das Ich sich gewissermaßen erst semantisch findet, erfindet“ (ibid., 13).

<sup>17</sup> Cf. ad esempio la *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal del 1902, una lettera finzionale considerata il ‚manifesto‘ della crisi linguistica; cf. a riguardo della dissociazione e del ritrovamento del soggetto in questa lettera di Hofmannsthal Ebrecht 1990, 244.

Per tornare alle due scrittrici al centro del nostro contributo, si può ulteriormente constatare che per mezzo dell'espressione letteraria e della scrittura come bisogno anche „fisico“,<sup>18</sup> Deledda e Aleramo hanno conquistato infine „maggiore libertà d'azione ed una rinascita come donne e come artiste“. <sup>19</sup> Scrivendo, queste donne si creano uno spazio proprio, un certo margine di libertà all'interno dei contesti ristretti del tempo e delineano la loro identità differenziandosi da significati altri, imposti dall'esterno.<sup>20</sup> La loro „posizione personale [è] di *differenza* più che di inclusione“, <sup>21</sup> la donna si crea e autodefinisce nelle parole.<sup>22</sup> Nelle lettere questa autodefinizione avviene includendo soprattutto anche problemi e conflitti di natura psichica accentuati dal confronto col genere maschile<sup>23</sup> e, nel caso di entrambe le scrittrici da noi analizzate, anche da un rapporto difficile con la madre e quindi dalla mancanza di un esempio femminile portante.<sup>24</sup>

La profondità psicologica si riscontra soprattutto nelle lettere di stampo amoroso: nel dialogo amoroso il soggetto aspira alla costituzione di un mondo del tutto privato condiviso con la persona amata, una „Nahwelt“<sup>25</sup> nelle parole di Luhmann, che sia in grado di sostituire la perdita dei contesti tradizionali, anche provinciali, e che allo stesso tempo permetta l'esibizione intima in piena libertà, anche del tutto irrazionale, capace però di tracciare nuove forme sia dell'io sia del mondo. La „Nahwelt“ di Luhmann rimane in uno stato di continua „*differenza*“ dal mondo esterno, la „Fernwelt“, un fatto che aumenta ancora di più la complessità e la contingenza delle possibilità dell'esperienza soggettiva.<sup>26</sup> Nel contesto intimo l'individuo si differenzia in modo ancora più sottile anche dal partner amoroso costituendo se stesso quindi in modo ancora più scolpito. Sempre in riferimento a Luhmann e alla sua teoria dell'amore-passione, „l'amore non è un sentimento bensì un codice di comunicazione che rende percepibile la differenza e che esalta anche la non-corrispondenza“<sup>27</sup> dei due soggetti.

In questo contributo vorremmo dimostrare che le lettere femminili, in questo particolare caso quelle di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo, incentrate sulla descrizione e sull'analisi di sentimenti amorosi e passionali, sono particolarmente adatte a delineare il passaggio verso il modernismo e le nuove forme di espressione del soggetto che, in un mondo mo-

<sup>18</sup> Deledda, Grazia. *Cosima*. Milano: Mondadori 1992, 75, citato in Cavallero 1993, 176.

<sup>19</sup> Cavallero 1993, 175.

<sup>20</sup> Per quanto riguarda la Deledda, le sue lettere giovanili mostrerebbero infatti „un animo tormentato e appassionato di fanciulla, che anela ad evadere dalle regole restrittive di un ambiente dove solo gli uomini possono esprimere i loro sentimenti e agire liberamente [...]“ (Sanguinetti Katz 1996, 30).

<sup>21</sup> Cavallero 1993, 176, corsivo nell'originale.

<sup>22</sup> Cf. Miller 1991, 15, citato in Cavallero 1993, 179: „the female autobiographer constructs herself in the language“.

<sup>23</sup> Cf. a proposito di questa tendenza nel primo Novecento Ebrecht 1991 e 1990, 244: „[Briefe] interessierten jetzt vor allem in ihrer Eigenschaft, innerpsychische Konflikte und Probleme zwischenmenschlicher und zwischen-geschlechtlicher Beziehungen zu thematisieren“. Cf. anche l'importanza delle donne per Freud nello sviluppo della psicanalisi, p.e. negli *Studi sull'isteria*, Breuer / Freud 2003.

<sup>24</sup> Cf. a proposito della „genealogia femminile“ Kahlert 2010, 95, che si riferisce alla teoria psicanalitica del „pensiero della differenza sessuale“ (p.e. Muraro 1991).

<sup>25</sup> Luhmann 1982/2012, 17.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 23-24: „In diesem Sinne ist das Medium Liebe kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode [...] und es ist der Code, der Differenz erfahrbar werden läßt und die Nichterfüllung mitexaltert“.

derno sempre più omogeneo, tendono ad una differenziazione particolarmente intima. Queste lettere non solo forniscono alle donne/autrici una voce propria, ma permettono loro anche di far trapelare nuove forme di comportamento femminile lasciando intravedere nuovi tipi di „eroine epistolari“. <sup>28</sup> Il carattere femminile, che in queste nuove costellazioni si rivela più saggio, più intraprendente, impegnato e produttivo rispetto al partner amoroso, entra attivamente nel mondo circostante, ad esempio essendo artista/scrittrice che negozia con i propri editori. <sup>29</sup>

Prima di confrontarci con gli epistolari delle due scrittrici in questione, bisogna far notare che Grazia Deledda e Sibilla Aleramo sono spesso state snobbate dalla critica e accusate soprattutto di „realismo verista troppo patetico e non sufficientemente oggettivo“ la prima e di „soggettivismo eccessivamente confessionale“ la seconda. <sup>30</sup> In realtà – e questa potrebbe essere una possibile tesi complessiva – proprio questa soggettività portata agli estremi da parte delle voci femminili anticipa in un certo qual modo già la „disparizione del soggetto“ <sup>31</sup> a favore del testo, che richiederà una maggiore partecipazione da parte del lettore. <sup>32</sup> Questo ulteriore passaggio, dalla soggettività spinta agli estremi alla focalizzazione dell'attenzione sul testo, che, posto al centro, viene arricchito di una rete di riferimenti intertestuali, è generalmente datato più in là nel corso del Novecento e, in realtà, demarca il passaggio verso l'epoca postmoderna. I testi femminili potrebbero essere quindi anche intesi come precursori, nel periodo modernista, di forme di soggettività estremizzata e in quanto tali sarebbero da (ri-)valutare come particolarmente d'avanguardia.

## Grazia Deledda: „Amore e Gloria!“

Le lettere di Grazia Deledda, trattate nel presente contributo, sono indirizzate a Stanislao – Stanis – Manca, proveniente da una famiglia aristocratica di Sassari. Al tempo del loro scambio epistolare vive e lavora a Roma come redattore e critico teatrale del prestigioso quotidiano *La Tribuna*, mentre Grazia Deledda vive presso la propria famiglia a Nuoro. <sup>33</sup> Come si potrà osservare di seguito, le lettere sono contrassegnate da un sovrapporsi continuo del mondo reale al mondo immaginario e quindi alla dimensione interiore della scrittrice. Inoltre sono segnate da una serie di contrasti: periferia-centro, donna-uomo, Deledda-Manca. Tali opposizioni inducono la scrittrice all'elaborazione più dettagliata possibile della propria soggettività. <sup>34</sup> Fin dagli esordi letterari nel 1888, il paesaggio naturalistico e umano della

<sup>28</sup> Cf. Salsini 2010, 48: „new type of epistolary heroine“.

<sup>29</sup> Ibid., 48, 49.

<sup>30</sup> Cavallero 1993, 178.

<sup>31</sup> Bürger 2001.

<sup>32</sup> Cf. Salsini 2010, 146: „narrative strategy [...] calls for [...] a more active participation in the interpretation of the text“, corsivo nell'originale.

<sup>33</sup> Cf. Folli 2010, 7, e Sanguinetti Katz 1996, 33; il saggio di Giuliana Sanguinetti Katz è uno dei pochi testi che si occupano estesamente del carteggio Deledda-Manca.

<sup>34</sup> Sarebbe, infatti, proprio quest'appartenenza duplice e sofferta, questo cercarsi un posto tra periferia e centro, insieme alla posizione difficile di osservatrice ‚dal margine‘, a permettere lo sviluppo dell'ottica modernista di Grazia Deledda: „It is in this dual cultural citizenship, which corroborates the reversed hierarchy of the margins and the centre in the ‚minor literatures‘ of modernity, that Deledda's ‚sardità‘ – the rootedness of her

vasta produzione letteraria di Grazia Deledda resterà legato alla Sardegna; allo stesso tempo, l'autrice nutre un forte desiderio di far parte di un mondo, anche letterario, più ampio e dai respiri più larghi.<sup>35</sup>

Questo desiderio trapela spesso dalla corrispondenza epistolare con Stanis Manca iniziata nel 1891. È lui ad avviare la corrispondenza con Grazia Deledda, chiedendole di contribuire, con un articolo su Nuoro, ad un volume dedicato alla Sardegna.<sup>36</sup> Il loro scambio di lettere suggerisce l'immagine di una scrittrice esordiente consapevole della propria bravura e determinata a non rinunciare al suo desiderio di successo letterario – un desiderio che si avvererà anche senza l'aiuto di Stanis Manca, e che sarà reso visibile a livello internazionale dal conferimento del premio Nobel nel 1926.<sup>37</sup>

L'edizione critica alla quale si fa riferimento in questa sede<sup>38</sup> contiene le lettere di Grazia Deledda a Stanis Manca, ma non le risposte di quest'ultimo. La presenza „fantomatica“<sup>39</sup> di

work in the geographical and historical landscapes of Sardinia – becomes more and more clearly a narrative metaphor for the moral and epistemological crisis of the modern European subject“ (Heyer-Caput 2008, 12).

<sup>35</sup> Mentre la vita privata di Grazia Deledda non è segnata da rotture con le convinzioni del tempo – si sposa nel 1900 e segue il marito, un impiegato statale, a Roma (cf. Küpper 2019, 34) –, spesso i personaggi – femminili – dei suoi romanzi lottano contro norme e strutture morali e sociali, che oltre la superficie realistica fanno intravedere fratture e abissi psicologici, come viene osservato a proposito di uno dei primi romanzi di Grazia Deledda, *Elias Portolu*, anch'esso del 1900: „Die offizielle Moral, so wird hier schon deutlich – dies ist ein Orgelpunkt von Deleddas Werk – ist eine diskursiv produzierte Fassade, hinter der sich Abgründe verbergen [...]“ (Ibid., 36).

<sup>36</sup> Cf. Folli 2010, 7.

<sup>37</sup> Nonostante questo successo, ancora recentemente Deledda non viene presa in considerazione in quanto rappresentante della modernità, e ciò è riconducibile al fatto della sua „dual marginality, as a woman writer and an allegedly regional writer [...]“ (Heyer-Caput 2008, 8). Cf. anche Küpper 2019, 32, che parla della „Gender-Diskriminierung“ come ragione della marginalizzazione di Grazia Deledda nella storiografia letteraria.

<sup>38</sup> *Grazia Deledda. Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, curata da Anna Folli, Milano: Feltrinelli 2010; in seguito si cita da questa edizione. Folli si è occupata anche della pubblicazione dei taccuini di Sibilla Aleramo (Feltrinelli, 2002) e ha scritto la prefazione all'edizione feltrinelliana (<sup>60</sup>2019) della sua autobiografia *Una donna*. „Gigante biondo“ fa riferimento a un brano del romanzo autobiografico deleddiano *Cosima*, nel quale la protagonista Cosima, scrittrice esordiente, riceve come ospite „da una città lontana“ un „alto, grasso biondo giornalista“ (Deledda 2007, 138; cf. a proposito anche Folli 2010, 7). Per quanto riguarda la sfida deleddiana nei confronti del sistema (letterario) patriarcale, personificato da Manca, va accennato alla rappresentazione screditante di Cosima da parte del giornalista e il commento „autoriale“ ironico che ne segue e che rivendica la superiorità della „marginalizzata“ Cosima: „(Oh, grande uomo biondo che vivi nella metropoli a contatto col mondo più tumultuoso, tu non saprai mai per tua esperienza quello che Cosima conosce attraverso la propria)“ (Deledda 2007, 139). L'articolo fittizio in *Cosima* fa riferimento, anche a livello lessicale, ad un „Medaglione sardo“ su Grazia Deledda da parte di Stanis Manca, uscito nella rivista *Vita sarda* il 14 febbraio 1892: anche se in questa sede l'argomento non potrà essere approfondito, va comunque accennato all'uso ricorrente di termini come ad esempio „giovinetta“ e „piccola“, all'evocazione continua della provenienza „provinciale“ di Grazia Deledda, alla sua giovane età e alle svariate accuse di „romanticismo“ e „sentimentalismo“ – una retorica, quindi, intesa a mettere in rilievo la posizione subalterna di Grazia Deledda e a relegarla, sotto le spoglie di un elogio, al posto che le „spetterebbe“ (cf. a proposito del „Medaglione“ anche Folli 2010, 49-50, note 44 e 45, e la ristampa del testo in ibid., 181-190).

<sup>39</sup> Cf. in riferimento al ruolo di „fantasmi“ („fantômes“) per la conoscenza di sé da parte del soggetto nel modernismo e nell'avanguardia europei André Breton: *Nadja* (1928), in: Breton 1988, 647. Qui il fantasma è, al contrario, la donna sfuggente, come lo indica il titolo dell'opera narrativa di Breton; cf. anche il mito della „passante“ fin da Baudelaire.

Stanis Manca si avverte soltanto indirettamente tramite brevi citazioni dalle sue lettere e dalle risposte di Grazia Deledda a domande concrete da parte sua. Grazie al fatto che Manca, come interlocutore, rimane praticamente muto, è possibile concentrarsi quasi esclusivamente sull'autorappresentazione deleddiana, segnata, come osservato in generale a proposito del suo epistolario degli anni d'esordio, dall'„oscillation between self-consciousness and crisis of the subject“.<sup>40</sup> Questo ritrovarsi ‚in bilico‘ è da considerarsi come campo di sperimentazione prettamente modernista, che nel caso della ‚categoria margine‘ delle donne è ancora più esposto alle difficoltà da affrontare.<sup>41</sup>

L'inizio dello scambio epistolare è all'insegna di una dimensione ‚pragmatica‘, non ancora ‚amorosa‘. Grazia Deledda, già nella sua seconda lettera a Stanis Manca, rivela infatti il suo desiderio di farsi strada nella ‚repubblica delle lettere‘, chiedendo apertamente aiuto al compatriota sardo. Queste prime lettere veicolano spesso l'immagine di una scrittrice di provincia bisognosa di aiuto, un tratto particolare già osservato in altri contesti, ad esempio in alcune lettere destinate ad editori e altri scrittori, e descritto come „[...] atteggiamento in genere umile e sottomesso, da persona sprovveduta e bisognosa di aiuto [...]“.<sup>42</sup> Questo è però soltanto un lato dell'autoritratto di Grazia Deledda:<sup>43</sup> da una lettera a Manca del 9 giugno 1891, impregnata di un atteggiamento ironico, emerge l'immagine di un'artista che non vuole essere limitata da vincoli sociali e morali e sfida la gerarchia dei generi, intesa nel doppio senso della parola:

[...] con la mia franca confidenza le dimostro che le sue tre lettere le hanno procurato una piccola e sincera amica d'arte che farà tutto il possibile per farle cambiare d'opinione circa le donne che scrivono! È vero, abbiamo anche noi i nostri orribili difetti, fra i quali non ultimo quello di scrivere lettere come la presente ad uomini che non conosciamo, il che è un orrore per le altre donne, ma... chi ci condannerà? Siamo tutti figli di una stessa madre, l'Arte [...].<sup>44</sup>

Dietro l'apparente umiltà – Grazia Deledda si descrive come „piccola“ – e la vena ironica visibile nell'esagerazione „orribili difetti“ cela la rivendicazione del diritto delle donne di essere considerate, in quanto scrittrici, alla pari degli uomini – un argomento che costituisce un filo rosso di rilievo nell'intero epistolario.<sup>45</sup> A questo fine a livello linguistico la scrittrice unisce in modo molto raffinato termini tradizionalmente attribuiti al genere maschile, come ‚dimostrare‘ o ‚scrivere‘, a valori di connotazione ‚femminile‘, per esempio ‚confidenza‘, ‚lettere‘, ‚donne‘. In più, Grazia Deledda stabilisce un rapporto quasi ‚intimo‘ con il giornalista in fondo sconosciuto: il richiamo all'arte come ‚madre‘ le permette di abolire ogni divario tra lei e Stanis Manca e di avvicinarsi idealmente a lui come ‚fratello‘, come un com-

<sup>40</sup> Heyer-Caput 2008, 13.

<sup>41</sup> Cf. nota 6 della parte introduttiva di questo contributo.

<sup>42</sup> Sanguinetti Katz 1996, 30.

<sup>43</sup> Cf. *ibid.*

<sup>44</sup> *Lettera del 18 giugno 1891*, 63.

<sup>45</sup> Grazia Deledda distingue, in questo brano, le „donne che scrivono“ da „le altre donne“ e introduce quindi una differenziazione, che afferma la già menzionata tesi della differenza del singolo soggetto femminile all'interno del gruppo delle donne (cf. nota 11 della parte introduttiva di questo contributo).

pagno allo stesso tempo distante e vicino.<sup>46</sup> In questo atteggiamento si rispecchia una caratteristica generalmente riscontrabile negli epistolari dell'Ottocento:

Persönliche Briefe sind Ausdruck des Wunsches, einer anderen Person in Gedanken nahe zu sein, mit ihr in Gedankenaustausch zu treten, unabhängig von der Entfernung. Dabei wird die geistige Nähe nicht durch die unmittelbare körperliche Gegenwart des anderen gestört.<sup>47</sup>

Quest'argomentazione aiuterebbe eventualmente a spiegare perché Grazia Deledda esiti a inviare una sua fotografia a Stanis Manca, trovando sempre nuove scuse per il ritardo. Pare che non voglia permettere ad un'immagine apparentemente ,oggettiva', alla corporalità, anche se soltanto in fotografia, di sovrapporsi alla realtà alternativa, soggettiva, alla rappresentazione ideale di sé creata nelle lettere e impregnata di forti riferimenti intertestuali, che indicano il nesso intimo tra ,vita' e ,arte', ovvero di finzione e realtà. Questi riferimenti intertestuali vengono ripresi anche dal titolo dell'edizione critica delle lettere di Anna Folli, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo. Amore...lontano* è il titolo di una novella di Grazia Deledda, pubblicata nel 1892, cioè nel periodo in cui ha inizio il rapporto per corrispondenza, appunto lontano da Stanis Manca, sia per quanto riguarda la distanza geografica, che per gli ideali e le convinzioni diametralmente opposti, soprattutto a proposito del ruolo delle donne nelle società e nell'arte. La novella tratta dell'amore „impossibile e umiliante“<sup>48</sup> di una pittrice per un giovane, idealizzato come „biondo cavaliere dei miei sogni eterei e sovrumani“.<sup>49</sup> Questa descrizione riecheggia nelle parole con le quali Grazia Deledda descrive Stanis Manca, ad esempio „mio biondo amico“,<sup>50</sup> ed è la scrittrice stessa a suggerire, sotto forma di negazione, un'eventuale analogia:

Avete letto nel volumetto *Amore regale*, la seconda novella intitolata *Amore... lontano*? Vorrei scommettere che sotto le spoglie degli eroi, vissuti solo nella mia fantasia, avete voluto ritrovare me e voi [...].<sup>51</sup>

Grazia Deledda oltrepassa sempre di più i confini tra realtà e finzione; nel periodo dopo un incontro dei due a Nuoro, avvenuto nel settembre del 1891, si nota anche un cambiamento stilistico. Pare che il contatto con il mondo ,reale', cioè con Stanis Manca in carne e ossa, e non più soltanto in carta e inchiostro, abbia spezzato il loro rapporto ,spirituale' e portato a

<sup>46</sup> Con l'evocazione dell'amicizia, Grazia Deledda introduce un concetto basato non su una gerarchia rigida, verticale, ma piuttosto su rapporti alla pari, orizzontali (cf. a proposito del carattere reciproco, simmetrico dell'amicizia Heidemann 2012). In più, la genealogia matriarcale, evocata dall'appello all'arte in quanto ,madre', capovolge ironicamente le presunzioni patriarcali di Stanis Manca.

<sup>47</sup> Baasner 1999, 2.

<sup>48</sup> Sanguinetti Katz 1996, 36.

<sup>49</sup> Folli 2010, 156, nota 48. Come si evincerà in seguito anche da altri esempi, la dimensione onirica, intesa come liberatrice e allo stesso tempo più intima, verrà contrapposta in modo ricorrente alla realtà ,materiale', percepita come vincolante e piena di restrizioni.

<sup>50</sup> *Lettera del 9 agosto 1892*, 109.

<sup>51</sup> *Lettera del 9 agosto 1892*, 108. Anche in questo caso, si tratta quindi dell'affermazione implicita di un continuo sovrapporsi tra realtà e immaginazione. Deledda gioca con l'incapacità di Manca di ,indovinare' le sue intenzioni: anche se l'autrice nega ogni rassomiglianza, Manca non potrà mai sapere con sicurezza se i personaggi immaginari non celino riferimenti a persone vere, ovvero a loro due stessi. Cf. Sanguinetti Katz 1996, 36, a proposito dell',amore di fantasia' di Grazia Deledda per Stanis Manca.

una delusione: nella persona ,vera‘ non ritrova più il personaggio immaginato, proiezione dei propri desideri e ideali. Il loro scambio epistolare continua ancora per qualche mese fino al silenzio improvviso da parte di Manca. Dalle lettere che Grazia Deledda continua a spedire, trapela che il suo interlocutore non viene più stilizzato come ,fratello artistico‘, ma come ,oggetto‘<sup>52</sup> di un amore passionale, non corrisposto. Ne risultano lettere intense, descritte da Anna Folli come „quasi deliranti“.<sup>53</sup> Per un certo periodo, Grazia Deledda evita però ancora di mettere in scena l'esibizione di passioni ,intime‘ e si sofferma piuttosto su uno dei temi centrali di tutto il suo epistolario, cioè sul suo diritto di ottenere un adempimento – sia nella vita privata che nella carriera letteraria; questo suo desiderio fervente si rispecchia in modo emblematico nei suoi ,termini-manifesto‘ ricorrenti, „Amore e Gloria“:

Ecco, Stanis, io ho due passioni in cuore, due passioni ardenti, indomabili, che sono il pernio della mia esistenza, la mia vita medesima. Sono il mio motto, l'impresa cavalleresca dell'anima mia: Amore e Gloria! – Sì, io amo, profondamente, assolutamente, esclusivamente, forse più di voi, – ma insieme alla immensa passione della mia fanciullezza, ho il sogno continuo, tormentoso, febbrile della celebrità.<sup>54</sup>

Il campo semantico al quale Grazia Deledda ricorre in questa lettera è quello della ,malattia d'amore‘: si parla di passioni indomabili, di tormenti e sogni febbrili, il tutto rinforzato dall'iperbolismo veicolato da espressioni come l'asindeto „profondamente, assolutamente, esclusivamente“. Bisogna però sottolineare che le passioni descritte da Grazia Deledda non riguardano soltanto l'amore, ma alla pari anche il desiderio di successo e affermazione della sua soggettività. Con ciò, l'autrice trasgredisce i confini di ciò che le spetterebbe riguardo al suo ruolo nella società, in quanto donna: invece di anelare esclusivamente all'amore a livello morale, cioè come matrimonio, e con esso ad una posizione sociale sottomessa, esprime, al contrario, con parole ,taglianti come un'arma‘, la sua „impresa cavalleresca dell'anima“: il forte e irrefrenabile desiderio di passione da un lato e la sua volontà di ottenere successo in un campo in generale ,riservato‘ agli uomini dall'altro. Dalla sua posizione marginale rivendica quindi con fermezza il „pernio della [sua] esistenza“, la partecipazione a entrambi: amore e gloria, periferia e centro.

Infatti, come si evince dalla lettera seguente, pare che Manca la critichi proprio per queste sue ambizioni così ,fuori luogo‘ (in realtà sicuramente ,fuori tempo‘). Grazia Deledda risponde con una difesa ardente, attaccando la posizione patriarcale di Stanis Manca, che la vuole relegare al ,classico‘ ruolo femminile, rinfacciandole di voler, in fin dei conti, la fama come mezzo per un matrimonio vantaggioso. La lettera termina poi con una dichiarazione d'amore:

Secondo voi, forse, io sogno la celebrità per me, – per egoismo perverso e spaventoso, – per acquistarmi un grado, una ricchezza... un marito altolocate e illustre!... E prostituisco l'amicizia, l'amore, l'ingegno, tutto, per i miei fini ambiziosi ed egoisti!...

<sup>52</sup> Manca funge da ,oggetto‘ in quanto appare come una sorta di ,schermo di proiezione‘ per le emozioni e i desideri articolati da Grazia Deledda.

<sup>53</sup> Folli 2010, 39.

<sup>54</sup> *Lettera del 9 agosto 1892*, 109. Tramite il riferimento intertestuale alla sua „impresa cavalleresca“, Deledda inverte e supera razionalmente un contesto ,romanzesco‘ di stampo boiardo o ariostesco, nel quale i paladini e cavalieri inseguono sì i loro ideali, ma spesso senza una meta precisa e talvolta a costo della perdita del senno, a differenza della scrittrice.

Ah, come siete cattivo a dirmi queste cose, e quanto mi fate arrossire, e quanto mi fate soffrire!... ma che cosa vi ho fatto mai, cosa vi ho fatto?... [...] Perché... non l'avete compreso... no, non l'hai compreso, oh, Stanis, non l'hai compreso,... che ti amo sempre... che ti amo tanto... tanto, tanto... da morire?...<sup>55</sup>

La lettera in questione è una delle più suggestive della raccolta, sia per quanto riguarda il contenuto, sia per i cambiamenti stilistici rispetto alle lettere precedenti. Infatti, interiezioni come „oh“ e „ah“, domande retoriche, figure stilistiche come il polisindeto, ripetizioni, frasi sconnesse, lasciate in sospeso, che ricordano quasi uno *stream of consciousness*, corrispondono alla dichiarazione di sentimenti contrastanti. Da notare è, in questo contesto, anche il fatto che Grazia Deledda, rivolgendosi a Stanis Manca, passa dal „voi“ al „tu“, abbattendo così anche lessicalmente il divario tra loro due. L'immagine di sé creata da Grazia Deledda rispecchia pienamente l'esperienza dell'amore come ‚passione‘, intesa come sofferenza e mal d'amore.<sup>56</sup> Nonostante l'intensità nella descrizione del suo stato ‚passionale‘, si può notare una vena ironica: Deledda proclama di arrossire sotto le accuse di Manca, come un'attrice sul palcoscenico, e gioca quindi abilmente con lo stereotipo della donna vulnerabile, non in grado di controllare le proprie emozioni. L'analisi lucida della posizione inferiore di scrittrici rivela invece un atteggiamento molto razionale: utilizzando il termine ‚prostituirsi‘, essa accusa Manca, e con lui gli esponenti del sistema patriarcale, di giudicare le donne di successo secondo un codice morale rigido e ipocrita contrassegnato dal dualismo ‚matrimonio‘, e quindi aderenza a norme sociali, e ‚prostituzione‘, intesa come degrado morale e fisico. In più, Deledda veicola una critica al sogno di successo di stampo maschile, che mira solamente all'ascesa sociale e all'accumulo di ricchezze materiali, opponendone nuovamente ad esso una dimensione ideale, quella di una soggettività ‚sincera‘ e di un rapporto reciproco, alla pari, basato su amicizia e amore.

Grazia Deledda reclama per sé il diritto di ‚esagerare‘ su tutti i fronti, di trasgredire, sia per quanto riguarda le sue aspirazioni letterarie, sia per quanto riguarda l'intensità delle sue passioni, e di contestare norme e gerarchie patriarcali, personificate, nelle sue lettere, da Stanis Manca. Come accennato già nell'introduzione, Deledda, nelle sue lettere, si crea quindi un margine di libertà, costruendo – con mezzi stilistici ‚poetici‘ – una propria ‚soggettività estetica‘, contrassegnata dal continuo sovrapporsi tra realtà e finzione, mostrando una forte autoconsapevolezza e la volontà di immergersi nel sondaggio profondo di sentimenti contrastanti e di esplorare a fondo la crisi del soggetto femminile scrivente. Va però sottolineato anche l'altro aspetto, non meno importante, che emerge dalle lettere: l'atteggiamento pragmatico della scrittrice, che lavora senza sosta per la sua carriera, mostrando grandi capacità organizzative, servendosi ad esempio dei contatti letterari di Manca per promuovere i propri scritti.<sup>57</sup> In questo modo Grazia Deledda si muove in modo

<sup>55</sup> Lettera del 16 agosto 1892, 115-116.

<sup>56</sup> Cf. Luhmann 1982/2012, 30. Cf. Sanguinetti Katz 1996, 38-39 per un approfondimento dell'espressione amorosa come malattia e sofferenza nelle lettere in questione.

<sup>57</sup> Cf. Folli 2010, 192; Folli mette in rilievo il carattere ‚fanzionale‘ delle lettere, attestando che Grazia Deledda „comincia a costruire il suo personaggio“ attraverso i vari carteggi, assegnando „ruoli epistolari“ ai vari rappresentanti della ‚repubblica letteraria‘ con cui corrisponde, in modo da tessere una fitta rete di contatti utili (cf. *ibid.*). In più, Sanguinetti Katz, sempre in relazione alle lettere indirizzate a Manca, parla del „lato pragmatico e organizzativo della scrittrice per quel che riguarda i suoi lavori, quando si rivolge al giornalista con tono sbrigativo e sicuro di sé [...]“ (1996, 35).

strategico: all'interno del discorso tra i generi cerca il parziale adattamento alle convenzioni sociali del tempo ai fini di poter esprimere ed affermare la propria ‚differenza‘ in quanto soggetto femminile autentico ed unico. Questa ricerca di una soggettività ‚autentica‘ segna in modo ancora più drastico, come si vedrà nel paragrafo successivo, le lettere di Sibilla Aleramo.

## Sibilla Aleramo: „O la morte o la gloria!“

Il carteggio di Sibilla Aleramo con Dino Campana si svolge dal giugno/luglio 1916 fino all'ultima lettera di Campana datata 17 gennaio 1918, scritta dal Manicomio di San Salvi nei pressi di Firenze. Lo scambio epistolare si situa quindi in piena Prima Guerra Mondiale e nella fase dell'affermazione avanguardistica in Italia. Da quest'ultima la relazione di Campana ed Aleramo è fortemente segnata in quanto supera i limiti imposti dalla società del tempo spingendosi oltre, in un mondo a due in cui vita e arte non si distinguono più e si fondono in una cosa sola.<sup>58</sup> La loro è una relazione amorosa estasiata, che si nutre di poesia e si porta in sfere fuori dallo spazio e dal tempo. Si potrebbe anche parlare di *amour fou*.<sup>59</sup> La follia poetica in questo caso, a differenza della storia di Grazia Deledda con Stanis Manca, trova riscontro nella follia amorosa. E quest'ultima può essere vista come massima espressione della soggettività autentica. Come spiega Barthes nei *Fragments d'un discours amoureux*: la follia amorosa – a differenza del rimbaudiano „*Je est un autre*“ – che designa la follia come „un'esperienza di spersonalizzazione“ („une expérience de dépersonnalisation“) – fa sì che il soggetto diventi veramente tale – „*Je ne suis pas un autre*“ – e questa autenticità renderebbe folle.<sup>60</sup> Mentre Sibilla Aleramo riesce a uscire sempre di nuovo da queste fasi di estasi riallacciandosi al mondo esterno e concentrandosi sulla propria produzione e affermazione letteraria, Campana al contrario si perde sempre di più nei suoi disturbi psichici che lo portano ad una vera e propria nevrasenia, segnata da „idee deliranti di grandezza e di persecuzione“,<sup>61</sup> a un certo punto non più gestibile dal contesto sociale; infatti dal manicomio dove entra nel gennaio del 1918 (prima San Salvi di Firenze, poi il cronicario di Castel Pulci nel comune di Badia a Settimo), non ne uscirà più fino alla sua morte avvenuta il primo marzo del 1932.<sup>62</sup>

In seguito, sarà analizzata la voce di Sibilla Aleramo in questo carteggio composto, oltre alle lettere di Dino Campana, anche da quelle di altre persone che si muovevano nel contesto sociale della coppia.<sup>63</sup>

Si può notare che la voce di Sibilla è tripartita allo stesso modo della psiche umana nell'analisi dell'io di Freud, che però è formulata per la prima volta solo ne „Das Ich und das

<sup>58</sup> Cf. Conti 2002, 9.

<sup>59</sup> Cf. Meineke 2008.

<sup>60</sup> Barthes 1977, 142.

<sup>61</sup> Pariani 1938, 29, citato da Bonifazi 2004, XVIII.

<sup>62</sup> Cf. Conti 2002, 29; Bonifazi 2004, XVIII-XX.

<sup>63</sup> L'edizione più recente delle lettere è quella curata da Bruna Conti, uscita in nona edizione nel 2002 presso Feltrinelli/Milano, intitolata *Sibilla Aleramo, Dino Campana: Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*. In seguito si cita da questa edizione.

Es<sup>64</sup> del 1923. La prima voce – corrispondente all'io di Freud – è quella di una donna forte, libera, in carriera. Sibilla è la scrittrice di *Una donna*, pubblicato nel 1906, e agli occhi di Dino Campana rappresenta il mondo intellettuale di Firenze, in cui dopo aver lasciato il marito nel 1902 e, di conseguenza, anche il figlio,<sup>65</sup> ha avuto tanti amanti.<sup>66</sup> Fin dall'inizio del carteggio si capisce che Sibilla è interessata a portare avanti i propri progetti letterari che, nelle lettere, sperimenta con forme di auto-espressione femminile.<sup>67</sup> Il progetto concreto che sta sviluppando è il suo secondo romanzo *Il passaggio* che uscirà nel 1919.<sup>68</sup> Sibilla stessa chiama questi suoi interessi pratici le „[p]reoccupazioni della *Petite bourgeoisie*“.<sup>69</sup>

La seconda voce di Sibilla si trova al di fuori delle sfere letterarie e conserva in modo assai sobrio la visione dall'esterno; questa voce – che potrebbe corrispondere al super-io freudiano – si manifesta nella sua comunicazione epistolare con Emilio e Leonetta Cecchi e con la madre di Campana, Fanny, che la vede borghese a tal punto da chiederle addirittura di legalizzare l'unione col figlio Dino tramite il matrimonio, cosa che secondo lei potrebbe salvarlo.<sup>70</sup> Nelle lettere di questo tipo Sibilla nomina esplicitamente la malattia di Campana e impiega anche termini medici: „C. è malato profondamente, neurastenia [sic!] con mania continua di fuga, di annientamento. È atroce quel che la vita può su un uomo...“.<sup>71</sup> Inoltre in questa prospettiva dall'esterno Sibilla è in grado di auto-osservarsi e di vedere quindi da una certa distanza anche i suoi propri comportamenti amorosi nei confronti di Campana: „Non avevo mai impegnata così totalmente la mia esistenza: era adorazione, sommissione, negazione mia totale... Ora non saprò mai più amare“.<sup>72</sup>

La terza ‚parte‘ di Sibilla all'interno del suo dramma interiore, quella centrale, che sarà analizzata più in dettaglio di seguito, consiste nell'incontrollato *amour fou* per il poeta orfico Campana – nei termini di Freud si tratta dell'*es*. La dedizione di Sibilla al poeta amato è

<sup>64</sup> Cf. Freud 1967.

<sup>65</sup> Cf. *Lettera LI, del 29 ottobre 1916*, 81-82 (82): „Un male di quindici anni, tu hai detto... Sì, e anche per me. Sono quindici anni che son partita da mio figlio“. Il figlio Walter Sibilla lo rivide solo nel 1933, cf. Conti 2002, 82, nota 2.

<sup>66</sup> Cf. Conti 2002, 8-9; Folli 2019, IX. In realtà dopo aver lasciato il marito, l'Aleramo ha avuto un compagno per dieci anni, Giovanni Cena, con cui si impegna per l'alfabetizzazione nell'Agro Romano, compie opere „quasi missionarie“ negli ambulatori dei quartieri popolari romani e soccorre i terremotati di Messina. Si dedica anche a intense letture della *Weltliteratur*. Dopo questa „seconda esistenza“ sceglie Vincenzo Cardarelli e poi Giovanni Papini, si innamora di Umberto Boccioni e di altri ancora. Nel periodo precedente alla storia amorosa con Campana si muove nel contesto avanguardistico fiorentino.

<sup>67</sup> Come osservato da Anna Folli, già il periodo intorno alla pubblicazione di *Una donna* è contrassegnato da riflessioni da parte di Sibilla Aleramo sul ruolo della donna riguardo alla letteratura e all'arte in generale: „Nella vita come nell'arte le donne scontano un loro peccato originale, per aver consentito a se stesse di immaginarsi secondo un modello maschile [...]. Un giorno la donna arriverà da sola alla ‚Coscienza di tutte le cose‘; allora esisterà ‚una nuova scuola, una tradizione d'arte femminile‘, e potrà nascere una nuova classicità“ (Folli 2000, 199). Vedi *ibid.* a proposito dell'interesse, sempre nello stesso periodo, della scrittrice per le biografie e opere di altre autrici, prestando attenzione soprattutto al genere delle lettere: „Tra romanzi d'amore, epistolari, biografie, diari, note di viaggio, ritratti e studi di donne, si apre un percorso. Le cerca nelle lettere, che vede come espressioni dell'anima ed equivalente femminile di un'opera [...]“ (233).

<sup>68</sup> Cf. Conti 2002, 46, nota 9.

<sup>69</sup> *Lettera XIV dell' 8 agosto 1916*, 56.

<sup>70</sup> Cf. *Lettera LXXXVII, Fanny Campana a Aleramo, del 22 marzo 1917*, 111-112 (112).

<sup>71</sup> *Lettera XXXII, a Emilio Cecchi, del 3 ottobre 1916*, 69.

<sup>72</sup> *Lettera LXVI, a Leonetta Cecchi Pieraccini, del 21 dicembre 1916*, 92.

segnata da un'adorazione mistico-religiosa, indirizzata all'auto-annullamento e alla negazione di se stessa. Tutto nasce dal fatto che Sibilla è affascinata dalla poesia del grande poeta, dai *Canti Orfici*, e dalle sue lettere „al punto di sognare di conoscerlo“. <sup>73</sup> Tramite lo scambio epistolare la donna si addentrerà nel mondo poetico di Campana; i due si allontaneranno dalla realtà fuoristante trovando riparo nella solitudine e portandosi vicendevolmente fino all'estasi. Questo stato d'animo fuori da ogni controllo razionale si traduce anche nei loro scritti letterari. Campana e Aleramo nel loro immaginario si muovono sulle orme dei *poètes maudits* francesi, citati a più riprese, e vanno anche oltre, includendo le dimensioni inconse e arrivando fino ai limiti dell'esistenza. Questo lo dimostra chiaramente il loro motto che si ripetono l'uno all'altra nelle lettere: „*Aut mors*“, „o la morte o la gloria“. <sup>74</sup> A confronto il motto di Grazia Deledda, „Amore e Gloria“, pur essendo osato per una donna di quei tempi, è decisamente meno estremo e meno radicale. <sup>75</sup> Nel caso della relazione di Campana ed Aleramo siamo giunti a espressioni fortemente avanguardistiche poiché liminali.

Vediamo più da vicino le lettere di questa terza voce, la meno filtrata. Sibilla Aleramo contatta Dino Campana, che ha quasi dieci anni meno di lei, per la prima volta il 10 giugno del 1916 dopo aver letto appunto i suoi *Canti Orfici*. <sup>76</sup> Questa prima lettera non è pubblicata nel carteggio. Il loro dialogo prende comunque il suo vero inizio nel momento in cui Sibilla si avvicina fisicamente a Dino, spostandosi per due settimane a Borgo San Lorenzo, a poca distanza da Barco, Rifredo di Mugello dove risiedeva l'adorato poeta. In quei luoghi toscani Sibilla sente lo spirito di Campana attorno. <sup>77</sup> L'ambientazione della storia d'amore in questi paesini del Mugello è significativa, poiché si tratta, pur essendo periferia rispetto alle grandi città della modernità, del ‚centro‘ della cultura italiana: il paesaggio di Dante e Michelangelo, come conferma Dino in una delle sue lettere scritte in francese: „Je serais heureux si je pouvais vous faire partager mes admirations pour cette ligne sevrèe e [sic!] musicale des appennins qui marque depuis Dante e Michel Ange l'esprit de nos meilleurs“. <sup>78</sup> Ed è proprio qui, a Marradi, che Dino Campana è nato. Fin dall'inizio quindi la vita degli amanti, la loro storia personale/autobiografica e la loro espressione poetico-letteraria si confondono con una cultura molto vasta, espressasi, attraverso il tempo, in diverse arti. La loro conversazione si situa in una dimensione artistico-letteraria che supera i tempi e gli spazi. Dopo la prima lettera di Campana, l'Aleramo gli risponde con una dichiarazione d'amore ‚letteraria‘:

Ho avuto la vostra cartolina, poche ore prima di partire, ieri. Adesso siamo più vicini, forse. Non so dove si trovi Rifredo, non ho domandato, e tutto il Mugello m'è nuovo. Qui sono in una casa di campagna, grande, deserta. Gli ospiti me l'han lasciata durante questa loro assenza, per due settimane. Caro Campana, sono vicina a

<sup>73</sup> Conti 2002, 8.

<sup>74</sup> Lettera LXXIX, marzo 1917, 106; Lettera XCVIII, Campana a Aleramo, martedì 8 agosto 1917, 119-120 (120). Da sottolineare è l'analogia con il motto combattivo garibaldiano „O Roma, o morte“.

<sup>75</sup> Nonostante questa differenza notevole, un'analogia tra Aleramo e Deledda viene suggerita implicitamente da Anna Folli, che elenca „l'Amore, l'Arte, la Gloria“ come i „sogni di Sibilla“ (2000, 175), e da Sanguinetti Katz, che scopre nelle lettere della Deledda una „voluttà di morte [...] che riprende certamente il gusto decadentista per il binomio amore e morte“ (1996, 35).

<sup>76</sup> Cf. Conti 2002, 43, nota 1.

<sup>77</sup> Cf. Lettera V, del 28 luglio 1916, 48-49 (48).

<sup>78</sup> Lettera IV, Campana a Aleramo, del 27 luglio 1916, 47.

S. Francesco perché, nata signora, mi son spogliata via via di molte cose, „felice d'esser povera ignuda“ – vi parafrasò. Ma non temete per il mio spirito. E ho amato Walt Whitman, come pochi altri. È già tanto tempo.

Vi mando qualche mio vecchio articolo: giornalismo, non altro. Ma in uno parlo appunto, come potevo farlo allora, con ingenua gravità, di Walt. E in un altro, più recente, di Assisi. E in un altro ancora, della Provenza e di Parigi. Poi un brano d'autobiografia, ricordi d'infanzia. Metto anche una pagina ch'è un poco più che giornalismo, e che sarei contenta se voi leggeste con adesione: è di questo inverno. Volevate il mio ritratto, e invece vi mando delle parole, stampate! Mah. Le fotografie non mi somigliano. Ci vedremo, una volta.<sup>79</sup>

Inizialmente il loro discorso si sviluppa quindi attorno alla letteratura e a degli scritti da cui tutti e due si sentono toccati nel profondo e che rieccheggiano un rapporto intenso a sfere più alte: si tratta, oltre ai *Canti Orfici* di Campana stesso, che l'Aleramo parafrasa in questa lettera, di Walt Whitman e Francesco D'Assisi. A questi grandi della letteratura Sibilla aggiunge i propri testi che riguardano le sue esperienze letterarie e personali: il suo lavoro come traduttrice dal francese in ambito giornalistico, i suoi viaggi a Parigi e in Provenza e inoltre testi autobiografici che trattano la sua vita e i ricordi d'infanzia. Queste „parole, stampate!“ come Sibilla sottolinea, sostituiscono il ritratto richiesto da parte di Dino e dimostrano la libertà della donna, che nei confronti del poeta afferma – con certe allusioni erotiche – di essersi „spogliata via via di molte cose“. Nelle lettere successive sarà però questione di un „ritratto da bambina“<sup>80</sup> di Sibilla, ciò che sottolinea il ruolo essenziale delle dimensioni più intime, più inconsce del soggetto nel momento dell'enfasi amorosa. Infatti, nelle fasi di estasi tutti e due si riscoprono da bambini, in particolar modo nella notte di Natale, con un tocco anche ultraterreno.<sup>81</sup>

Confrontandosi con la poesia, i due amanti dalle loro rispettive dimore solitarie toscane – Sibilla parla della „topografia dei nostri rispettivi eremi“<sup>82</sup> – si allontaneranno sempre di più dalla realtà sociale circostante. Fin dall'inizio Sibilla avverte l'impossibilità di annullare, nel mondo terreno, le differenze tra sé e Dino, come anche l'impossibilità di fornire un ritratto autentico di se stessa: „Vedete che questa mia lettera non somiglia alla prima. Così i ritratti non mi somigliano mai“.<sup>83</sup> L'addio a Dino infatti lo formula prima ancora di vederlo per la prima volta, essendo l'addio strettamente collegato alla chiusura del suo libro dei *Canti Orfici*.<sup>84</sup> La vera unione esiste solo nella sfera poetica. Sibilla scrive il 25 luglio dal Mugello:

<sup>79</sup> Lettera II, del 24 luglio 1916, 44-45.

<sup>80</sup> Lettera LVIII, Campana a Aleramo, del 4 dicembre 1916, 87. Da notare è il parallelo tra la reazione di Sibilla Aleramo e quella di Grazia Deledda, la quale esita a mandare una fotografia recente a Stanis Manca, per non distruggere l'immagine che ha creato di sé tramite le proprie lettere.

<sup>81</sup> Cf. Lettera LXVII, del 24 dicembre 1916, 92-93.

<sup>82</sup> Lettera VII, del 31 luglio-1. Agosto 1916, 50.

<sup>83</sup> Lettera II, del 24 luglio 1916, 45.

<sup>84</sup> L'addio stabilisce un riferimento intertestuale con la poesia *L'Adieu* di Apollinaire, che fa parte della raccolta *Alcools*, cf. Lettera CIV, Campana a Aleramo, del 6 settembre 1917, 122: „Addio. Nous ne nous reverrons plus sur terre. Addio“. Cf. anche Conti 2002, 122, nota 2. Apollinaire essendo un poeta novecentesco avanguardistico va oltre i *maudits*.

Chiudo il tuo libro,  
snodo le mie trecce,  
o cuor selvaggio,  
musicò cuore...

con la tua vita intera  
sei nei tuoi canti  
come un addio a me.

Smarrivamo gli occhi negli stessi cieli,  
meravigliati e violenti con stesso ritmo andavamo,  
liberi singhiozzando, senza mai vederci,  
né mai saperci, con notturni occhi.

Or nei tuoi canti  
la tua vita intera  
è come un addio a me.

Cuor selvaggio,  
musicò cuore,  
chiudo il tuo libro,  
le mie trecce snodo...<sup>85</sup>

Come vediamo fin dall'inizio, Sibilla scrive a Dino anche in versi, come per assumersi il modo di comunicazione più intimo dell'adorato poeta, e fa confondere questa poesia con la musica („musicò cuore“, „nei tuoi canti“) rimandando con ciò alla dimensione orfica. Dino invece risponde all'amata traduttrice in francese, firmando con „Votre Cloche“. Sulla scia dei *poètes maudits* i due amanti si dichiarano inoltre cosiddetti „poeti notturni“: „siamo poeti notturni, le stelle ci propizieranno l'avvenire“.<sup>86</sup> Si tratta della fuga dal mondo reale privo di punti di riferimento fissi, dal mondo minacciato dalla guerra – infatti Dino non è mai sicuro di essere dichiarato riformato o di andare in guerra; due volte viene arrestato per la sua somiglianza con un tedesco.<sup>87</sup> In questo contesto la poesia deve colmare il desiderio d'orientamento – tradizionalmente legato alle stelle – e quindi fornire „co-stella-zioni“ più alte, come le cercava Mallarmé, che si autodichiarava le „Maître“. <sup>88</sup> Rispettivamente, il loro rifugio amoroso sui monti dell'Appennino Aleramo e Campana lo chiamano „nos étoiles“. <sup>89</sup> A Marradi Sibilla passerà un Natale da sola nella casa natale di Dino e gli scriverà da lì in una forma che somiglia ad uno *stream of consciousness*, se non addirittura ad una *écriture automatique*, creatasi sulla base dei temi dei *maudits*:

---

<sup>85</sup> Lettera III, del 25 luglio 1916, 46.

<sup>86</sup> Lettera VII, del 31 luglio-1. agosto 1916, 50.

<sup>87</sup> Cf. Conti 2002, 101, nota 1.

<sup>88</sup> Cf. „Un coup de dés“ (1987) di Mallarmé. Cf. Wehle 2019.

<sup>89</sup> Lettera XXVIII, del 22 settembre 1916, 67.

Ci saremo noi, favole, stelle, cose lontane, irraggiungibili. Nessuno mai più ci coglierà, anche se crederà vederci, sentirci. Stelle. Tienmi le mani, prendine tutta la dolcezza, toglimi tutto, sono tanto felice di morire, ma tu ma tu... Tremo, mi guardo intorno, non vieni ancora, l'acqua scorreva...<sup>90</sup>

L'immagine dell'acqua che scorreva – vediamo il mescolarsi di passato, presente e futuro in queste righe – potrebbe essere un indizio della scrittura automatica, che rievoca il flusso libero delle parole derivanti dall'inconscio, condensando il tempo vissuto e ancora da vivere seguendo il desiderio.

Nell'ultima lettera che scriverà a Campana, Sibilla riprende sempre i *maudits*, citando il primo verso della poesia *Le balcon* di Baudelaire. Qui viene menzionata „la maîtresse“, la versione femminile ancora più elevata, poiché in cima alle altre „maîtresses“, di quel che si reputava di essere Mallarmé: „Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses“.<sup>91</sup> Già con la sua poesia *Fauno*, mandata a Campana in una delle lettere,<sup>92</sup> aveva anticipato la sua vicinanza al „Maître“ e fatto intendere un amore sensuale libero, naturale, in una dimensione mitica al di fuori della società borghese e in generale dello spazio e del tempo. Sibilla di fronte a Dino cerca „come d'inginocchiarsi con le parole“, e allo stesso tempo disprezza questo atteggiamento suo, mai si è „sentita davanti all'amore una così piccola cosa oscura“<sup>93</sup> e lo chiama „mia bella belva bionda“.<sup>94</sup> A differenza di Stanis Manca, il „biondo cavaliere dei [...] sogni eterei e sovrumani“ della Deledda,<sup>95</sup> qui la „belva bionda“ sovrappone la realtà agli abissi personali – le belve infatti già nell'*Inferno* di Dante rappresentavano proprio questi abissi minacciosi per l'integrità dell'anima.<sup>96</sup>

Le lettere di Sibilla segnate dall'estasi amorosa lasciano intendere una scrittura automatica capace di esprimere liberamente gli stati d'animo più profondi come anche le emozioni contrastanti, la „febbre“, la sensazione di „bruciare“, giungendo ai limiti dell'esistenza e includendo perfino reazioni violente e propriamente folli da parte degli amanti.<sup>97</sup> Ne è indizio ad esempio la „poesia delle rose“ scritta da Sibilla a Dino l'8 dicembre del 1916 da Sorrento dopo aver assistito ad una delle sue crisi nevralgiche.

Rose calpestava nel suo delirio  
E il corpo bianco che amava.  
Ad ogni lividura più mi prostravo,  
oh singhiozzo, invano, oh creatura!

<sup>90</sup> Lettera LXVII, del 24 dicembre 1916, 93.

<sup>91</sup> Lettera XCVII, di fine luglio 1917, 119. Cf. Conti 2002, 119, nota 1. Si noti il doppio senso di „maîtresse“ in francese in senso erotico e il ruolo di „madre“ della donna: „madre dei ricordi“; Grazia Deledda invece vedeva „l'Arte“, e non se stessa, come la „madre“, vedi nota 44 del capitolo su Grazia Deledda.

<sup>92</sup> Cf. Lettera XIV, dell'8 agosto 1916, 55-56.

<sup>93</sup> Lettera XII, del 7 agosto 1916, 54.

<sup>94</sup> Lettera XIII, del 7-8 agosto 1916, 55.

<sup>95</sup> Vedi nota 49 del capitolo su Grazia Deledda.

<sup>96</sup> Cf. Folli 2019, VIII. Sibilla legge la *Divina Commedia* nel 1901. Da notare che l'Aleramo si identifica con il grande poeta e non con la figura „eterea“ di Beatrice.

<sup>97</sup> Cf. tra le altre Lettera XVI, del 9 agosto 1916, 58.

Rose calpestava, s'abbatteva il pugno,  
 e folle lo sputo su la fronte che adorava.  
 Feroce il suo male più di tutto il mio martirio.  
 Ma, or che son fuggita, ch'io muoia del suo male!<sup>98</sup>

Il poeta ermetico Mario Luzi indicò questa poesia come „un appunto inedito di Sibilla, da porsi senz'altro tra i versi più vivi che abbia mai scritto, e lascia intravedere uno scorcio di vita ‚maudit‘ tra i più autentici“.<sup>99</sup> Sarebbe da constatare, che, includendo l'inconscio in un flusso di scrittura libero, essa in realtà supera i *maudits* e si esprime in modo avanguardistico propriamente novecentesco puntando sulla trasgressione irrefrenabile di norme sociali e di genere (nel doppio senso della parola). Infatti più tardi risponderà all'accusa di essere dell'Ottocento, rinfacciata da Franco Maticola: „senza quella voce *ottocentesca* forse non sarei *divenuta quello che sono*“.<sup>100</sup>

## Conclusione

Come abbiamo cercato di dimostrare, le lettere di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo rappresentano dei luoghi ‚protetti‘ che permettono alle autrici di costruire un'immagine complessa e fortemente estetizzata di sé. Allo stesso tempo il margine d'intimità del dialogo amoroso le induce, a tratti, all'espressione autentica della loro interiorità arrivando a forme che si potrebbero individuare come *stream of consciousness* o addirittura *scrittura automatica*. In questo modo le scrittrici non si differenziano solo come soggetti femminili autentici e unici, ma, sperimentando con nuove forme di espressione immediata, anche come artiste avanguardistiche vere e proprie. Essendo distante, il partner amoroso maschile funge da oggetto ideale per le proiezioni immaginarie delle scrittrici esordienti; il discorso amoroso moderno è contrassegnato dalla continua sovrapposizione di realtà e immaginazione. In questo mondo dell'Arte, la prospettiva femminile viene integrata ‚alla pari‘, senza la svalutazione di genere. In certi momenti la raffinatezza e l'arguzia dell'espressione della donna e il suo gioco ironico e impregnato di doppi sensi, capovolge addirittura le forme tradizionali applicate dalla voce maschile e quindi le supera.

Tramite il genere letterario subalterno della lettera, Grazia Deledda e Sibilla Aleramo sfidano le gerarchie patriarcali e centralistiche della Nuova Italia come anche le tradizioni di canone che relegavano le donne al margine della ‚repubblica delle lettere‘ svalutando la loro ‚differenza‘ di espressione. Il carattere intimista e „confessionale“,<sup>101</sup> associato in senso negativo alle lettere, si rivela però al contrario, come abbiamo cercato di dimostrare, come strategia vincente e decisiva per la costruzione di una soggettività portata agli estremi.

Nonostante i paralleli tra le due scrittrici e i loro rispettivi epistolari – la contestazione dello status per quanto riguarda la posizione subalterna del soggetto femminile, l'acuta osservazione delle scissioni e rotture nella costruzione dell'io, la sovrapposizione di finzione e realtà, vita e arte –, sono osservabili anche delle differenze per quanto riguarda soprattutto

<sup>98</sup> Lettera LX, dell'8 dicembre 1916, 88.

<sup>99</sup> Luzi cit. da Conti 2002, 89, nota 1.

<sup>100</sup> Sibilla Aleramo: *Diario*, 24 novembre 1940, cit. da Folli 2019, IX.

<sup>101</sup> Cavallero 1993, 178.

l'esito dell'esperienza passionale, messa in scena nelle loro lettere. Per quanto riguarda Grazia Deledda, soprattutto dalle lettere a Stanis Manca dell'ultimo periodo trapelano emozioni forti, esuberanti, quasi incontrollabili. Queste trasgressioni restano però relegate ad una sfera immaginaria: infatti, l'esperienza amorosa dalla quale si scatenano è inesistente, si tratta di un amore non corrisposto, non realizzabile. Sibilla Aleramo nelle sue lettere a Campana invece va oltre l'espressione artistico-amorosa della Deledda. Fin dall'inizio si tratta di una „*interpenetrazione*“ o di una „*relazione intima*“<sup>102</sup> che porta i due amanti in sfere poetiche di vasta gamma, unendo vita e arte, allontanandoli in questo modo sempre di più dal mondo sociale e sfociando infine nella follia più totale. Con le sue espressioni avanguardistiche derivando da forme di „*amour fou*“ *avant la lettre* Sibilla Aleramo nel gioco intertestuale del discorso amoroso con Campana supera i *poètes maudits* francesi sulle cui orme si muove. E al contrario della relazione tra André Breton, il portavoce dei surrealisti che più tardi teorizzerà l'*amour fou*,<sup>103</sup> e Nadja, nel caso di Sibilla Aleramo e Dino Campana non è la donna bensì l'uomo che finirà al manicomio; la donna rimane la „*maîtresse*“. Prima ancora di Breton Sibilla Aleramo sfrutta quindi la relazione amorosa segnata dalla follia per creare forme di espressione di una soggettività autentica portata ai limiti estremi dell'esperienza. Il risultato ne è, oltre alle lettere, il suo romanzo *Il passaggio* pubblicato nel 1919, nell'anno della stesura dei *Champs magnétiques*, da parte di Breton e Soupault, ovvero della prima opera „ufficiale“ in *écriture automatique* surrealista.

## Bibliografia

### Testi letterari

Aleramo, Sibilla / Campana, Dino. *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*. Ed. Bruna Conti. Milano: Feltrinelli 2002.

Aleramo, Sibilla. *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*. Ed. Anna Folli. Milano: Feltrinelli 2002.

Aleramo, Sibilla. *Una donna*. Ed. Anna Folli. Milano: Feltrinelli 2019.

Campana, Dino. *Canti Orfici e altre poesie*. Ed. Neuro Bonifazi. Milano: Garzanti 2002.

Deledda, Grazia. *Cosima*. Nuoro: Il Maestrale 2007 [1964].

<sup>102</sup> Luhmann 2012, 14: „Das personale Moment in sozialen Beziehungen kann nicht extensiviert, sondern nur intensiviert werden. Es werden, mit anderen Worten, soziale Beziehungen ermöglicht, in denen mehr individuelle, einzigartige Eigenschaften der Person oder schließlich prinzipiell alle Eigenschaften einer individuellen Person bedeutsam werden. Wir wollen solche Beziehungen mit dem Begriff der *zwischenmenschlichen Interpenetration* kennzeichnen. Im gleichen Sinne kann man auch von *Intimbeziehungen* sprechen“.

<sup>103</sup> André Breton: *L'Amour fou* (1937).

Deledda, Grazia. *Amore lontano. Lettere al gigante biondo* (1891-1909). Ed. Anna Folli. Milano: Feltrinelli 2010.

## Studi

Anton, Annette C.. *Authentizität als Fiktion: Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart et al.: Metzler 1995.

Baasner, Rainer. „Briefkultur im 19. Jahrhundert: Kommunikation, Konvention, Post-praxis“, in: Baasner, Rainer (ed.). *Briefkultur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1999, 1-36.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil 1977.

Bohrer, Karl Heinz. *Der romantische Brief: die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München: Hanser 1987.

Bonifazi, Neuro. „Introduzione“, in: Campana, Dino. *Canti Orfici e altre poesie*. Milano: Garzanti 2002, VII-XXXIII.

Breuer, Josef / Freud, Sigmund. *Studien über Hysterie*. Frankfurt a. M.: Fischer <sup>5</sup>2003.

Bürger, Peter. *Das Verschwinden des Subjekts – Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Cavallero, Daniela. „Io e Lei: *Una donna e Cosima*: Due esempi di autobiografia al femminile“, in: *Romance languages annual* 5 (1993), 174-179.

Conti, Bruna. „Introduzione“, in: Aleramo, Sibilla / Campana, Dino. *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*. Milano: Feltrinelli <sup>9</sup>2002, 7-38.

Ebrecht, Angelika. „Brieftheoretische Perspektiven von 1850 bis ins 20. Jahrhundert“, in: Ebrecht, Angelika / Nörtemann, Regina / Schwarz, Herta (eds.). *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts: Texte, Kommentare, Essays*. Stuttgart: Metzler 1990, 239-256.

Ebrecht, Angelika. „Briefe sind wie Gespenster‘ – Psychoanalytische Interpretation literarischer Briefwechsel zwischen Männern und Frauen“, in: Lück, Helmut / Miller, Rudolf (eds.). *Theorien und Methoden psychologiegeschichtlicher Forschung*. Göttingen: Verlag für Psychologie 1991, 155-165.

Folli, Anna. *Penne leggere: Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo: scritture italiane tra Otto e Novecento*. Milano: Guerini e Associati 2000.

Folli, Anna. „Quasi Grazia; Notizia bio-bibliografica“, in: Deledda, Grazia. *Amore lontano. Lettere al gigante biondo* (1891-1909). Milano: Feltrinelli 2010, 13-51; 191-200.

Folli, Anna. „Prefazione“, in: Aleramo, Sibilla. *Una donna*. Milano: Feltrinelli <sup>60</sup>2019, VII-XXI.

- Freud, Sigmund. „Das Ich und das Es“, in: Freud, Anna (ed.). *Sigmund Freud. Gesammelte Werke* 13. Frankfurt a.°M.: S. Fischer <sup>5</sup>1967, 235-290.
- Gigante, Claudio. „Fatta l’Italia, facciamo gli Italiani. Appunti su una massima da restituire a d’Azeglio“, in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 26, 2 (2011), 5-15.
- Heidemann, Dietmar H. „Die Idee der Freundschaft. Philosophische Überlegungen zu einem polymorphen Begriff“, in: Münchberg, Katharina (ed.). *Freundschaft: Theorie und Poetiken*. München, Paderborn: Fink 2012, 43-51.
- Heyer-Caput, Margherita. *Grazia Deledda’s Dance of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press 2008.
- Kahlert, Heike. „Differenz, Genealogie, Affidamento: das italienische ‚pensiero della differenza sessuale‘ in der internationalen Rezeption“, in: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (eds.). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 94-102.
- Küpper, Joachim. „Grazia Deledda“, in: Olk, Claudia / Zepp, Susanne (eds.). *Nobelpreisträgerinnen: 14 Schriftstellerinnen im Porträt*. Berlin: De Gruyter 2019, 31-46.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.°M.: Suhrkamp <sup>12</sup>2012 [1982].
- Meineke, Eva-Tabea. „Verschriftlichung der Gefühle im Zeitalter der Psychoanalyse: die *Amour fou* im Briefwechsel von Dino Campana und Sibilla Aleramo“, in: Stauf, Renate / Simonis, Annette / Paulus, Jörg (eds.). *Der Liebesbrief: Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2008, 205-221.
- Muraro, Luisa. *L’ordine simbolico della madre*. Roma: Riuniti 1991.
- Nickisch, Reinhard M. G. *Brief*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Pariani, Carlo. *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*. Firenze: Vallecchi 1938; nuova edizione isolata della *Vita non romanzata* di Dino Campana, a cura di C. Ortesta. Milano: Guanda 1978.
- Salsini, Laura A. *Addressing the letter: Italian Women Writers’ Epistolary Fiction*. Toronto: University of Toronto Press 2010.
- Sanguinetti Katz, Giuliana. „Grazia Deledda vista attraverso il suo epistolario“, in: *Campi Immaginabili: Rivista Semestrale di Cultura* 16-18, 1-3 (1996), 29-40.
- Wehle, Winfried. „Au seuil d’une éthique de la jouissance mentale: Mallarmé, *Un Coup de dés*“, in: *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 119e année, 4, 4 (2019), 851-864.