

«Riveduta e corretta dall'Autrice»:
l'edizione 1947 di Amo, dunque sono di Sibilla Aleramo

«Revised and corrected by the Author»:
The 1947 Edition of Amo, dunque sono by Sibilla Aleramo

Andrea Palermitano

RICEVUTO: 02/08/2025

PUBBLICATO: 21/10/2025

Abstract ITA – Il contributo indaga le varianti fra la redazione pubblicata nel 1947 del romanzo *Amo, dunque sono* di Sibilla Aleramo rispetto alla *princeps* del 1927. Dalla collazione delle due edizioni emerge infatti un lavoro di sfondamento e sottrazione del testo, a cui contribuì anche Franco Matacotta, all'epoca compagno di Aleramo. Il risultato è una redazione non solo meno corposa, ma anche rimaneggiata per rimuovere elementi stilistici e di contenuto considerati inadatti al nuovo clima culturale e politico del dopoguerra.

Keywords ITA: Sibilla Aleramo, *Amo, dunque sono*, Mondadori, filologia editoriale, filologia d'autore

Abstract ENG – This paper examines the textual variants between the 1947 edition of Sibilla Aleramo's novel *Amo, dunque sono* and its first edition, published in 1927. A comparison of the two editions reveals a process of abridgement and omission, to which Franco Matacotta – Aleramo's partner at the time – also contributed. The result is an edition not only less substantial, but also revised to eliminate stylistic and thematic elements considered unsuitable for the new post-war cultural and political climate.

Keywords ENG: Sibilla Aleramo, *Amo, dunque sono*, Mondadori, editorial philology, authorial philology

AFFILIAZIONE (ROR): SAPIENZA – UNIVERSITÀ DI ROMA (02BE6W209)

ORCID: 0000-0001-8977-7972

andrea.palermi@uniroma1.it

Andrea Palermi è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea alla Sapienza Università di Roma. I suoi interessi riguardano la letteratura italiana del Novecento, in particolare il rapporto fra sistema letterario e industria editoriale.

Copyright © 2025 ANDREA PALERMITANO

Edito da Milano University Press

The text in this work is licensed under Creative Commons CC BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

«Riveduta e corretta dall'Autrice»:
l'edizione 1947 di Amo, dunque sono di Sibilla Aleramo

Andrea Palermi

I primi contatti fra Sibilla Aleramo e Arnoldo Mondadori risalgono alla prima metà degli anni Venti, quando la scrittrice si trovava in una fase complessa del suo percorso.¹ Dopo l'apparizione folgorante di *Una donna* nel 1906, edito dalla Società tipografico-editrice nazionale,² Aleramo riprese a pubblicare solo nel 1919 con l'uscita del *Passaggio* e la prima riedizione di *Una donna* presso Treves, editore poi sostituito da Bemporad che pubblicò *Andando e stando* (1921), *Momenti* (1921) e *Trasfigurazione* (1922).³ In quegli anni sembrava che Aleramo avesse trovato una collocazione editoriale stabile, ma l'insuccesso italiano del poema drammatico *Endimione* la costrinse

¹ Sul rapporto fra Aleramo e la Mondadori cfr. Sabina Ciminari, *Sibilla Aleramo e il suo editore: una lettura dei Diari*, «La Fabbrica del libro», IX, 2, 2003, pp. 34-40.

² Cfr. Marina Zancan, *Una donna di Sibilla Aleramo*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, 4 voll., vol. IV, *Il Novecento*, 2 tt., t. I, *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 101-148.

³ Cfr. Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 17-18.

a rivolgersi altrove per la pubblicazione del dramma, poi edito dal romano Alberto Stock, e delle sue nuove opere. Fu così che entrò in contatto con Mondadori, allora alle prese con un'energica campagna di reclutamento, persuasa anche dalla possibilità di collaborare con i periodici mondadoriani per tentare di risolvere, o quanto meno controllare, i disagi di una condizione economica precaria che l'assillerà per tutta la vita.

Mondadori riuscì a dissuadere Aleramo dal proporre un libro di poesie, considerato commercialmente rischioso («quale potrebbe essere la sua fortuna libraria? Quanti sono in Italia che si interessano alla poesia? La risposta non può essere confortante»),⁴ e nel febbraio 1926 l'autrice si impegnò a consegnare un romanzo entro la fine dell'anno. Durante quell'estate scrisse *Amo, dunque sono*, un romanzo autobiografico ed epistolare, dal tono fortemente diaristico, che ancora nel 1955 Aleramo considererà «l'unica mia opera di getto».⁵ Per Aleramo la scrittura era una «riscrittura del sé, filtrata attraverso l'immaginario poetico» che la spingeva a «concepire la vita come un'opera letteraria».⁶ Coerentemente alla circolarità fra vissuto personale ed esperienza letteraria, i tempi di composizione dell'opera coincidono con quelli della narrazione, come dichiarato a Mondadori: «vi ho scritto un romanzo in sei settimane, quest'estate, un tour de force inaudito per me che ho messo anni a scrivere Un donna e sette anni a scrivere Il Passaggio!».⁷ Le quarantatré lettere del romanzo infatti vanno dal 2 luglio al 14 agosto, scritte fra Roma, Salsomaggiore e Levante e tutte indirizzate a Giulio Parise, che nel romanzo prese il nome di Luciano. Nel suo taccuino Aleramo appuntò, il 2 luglio 1927, l'anniversario della scrittura: «Un anno fa, a quest'ora, incominciai il mio libro».⁸

⁴ Lettera di [Arnoldo Mondadori] a Sibilla Aleramo, 30 gennaio 1925; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Arnoldo Mondadori (d'ora in poi: FAAM, ArchAme, FAr), fasc. Aleramo Sibilla.

⁵ Sibilla Aleramo, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, con un ricordo di Fausta Cialente e una cronologia della vita dell'autrice, scelta e cura di Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 353.

⁶ Laura Di Nicola, *Il sogno d'amore di Sibilla Aleramo*, «Bollettino di italianistica», 1, 2025, pp. 81-93; p. 86.

⁷ Lettera di Sibilla Aleramo ad Arnoldo Mondadori, 18 gennaio 1927; FAAM, ArchAme, FAr, fasc. Aleramo Sibilla.

⁸ *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*, a cura di Bruna Conti e Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 213.

Aleramo conobbe Parise nel giugno 1925, ma il loro rapporto amoroso inizierà solo nell'aprile successivo, qualche mese prima della partenza del giovane esoterista per intraprendere un rito iniziatico.⁹ Per farlo si chiuderà in isolamento con Arturo Reghini, suo maestro, presso la torre Talao a Scalea, in Calabria, irraggiungibile per chiunque, Aleramo compresa. La meccanica narrativa di *Amo, dunque sono* è azionata dunque dall'assenza di Parise, che interrompe il rapporto appena nato e non consumato, ed è mossa dal desiderio di Aleramo di ricongiungersi con l'amato, evento conclusivo del romanzo.¹⁰ Le lettere non venivano spedite e Aleramo le impiegò come spazio di analisi introspettiva e di dialogo con sé stessa, offrendo grande spazio alla metnarrazione:

Non rileggo queste lettere, le chiudo ogni sera, ciascuna in una busta numerata – saranno trenta, quaranta, allorché potrò consegnartele? M'hai imposto tu di scriverti e suggellare così ogni giorno molte pagine che, dicesti, potranno poi essere il libro nostro...

Paradossale, la tua richiesta, e paradossale la mia ubbidienza. Chi ne sospetterebbe? Agli amici e ai conoscenti che ritrovo in questa mia sosta milanese dico che lavoro ad un romanzo, finalmente, e che forse è buono, e ne sono abbastanza contenta.¹¹

Amo, dunque sono è definito nel romanzo stesso il «libro nostro», di Aleramo e Parise, ed era a lui che consegnò il manoscritto «dopo che il libro fu pubblicato».¹² Autrice attenta e sensibile alla questione della memoria da preservare attraverso i documenti – lettere, giornali, taccuini, diari –, Aleramo non solo conservò con cura le sue carte, ma le rese oggetto di una revisione continua con l'obiettivo di tramandarle.¹³ Il manoscritto di

⁹ Una ricostruzione del rapporto fra Aleramo e Parise è stata condotta in Simone Calabellotta, *Un amore degli anni Venti. Storia erotica e magica di Sibilla Aleramo e Giulio Parise*, Milano, Ponte delle Grazie, 2015.

¹⁰ Cfr. Maggie Günsberg, *The Importance of Being Absent: Narrativity and Desire in Sibilla Aleramo's *Amo dunque sono**, «The Italianist», 13:1, 1993, pp. 139-159.

¹¹ Sibilla Aleramo, *Amo, dunque sono*, Milano, Mondadori, 1927, p. 25. D'ora in avanti per distinguere le due edizioni verranno inseriti gli anni di pubblicazione fra parentesi tonde nel testo.

¹² Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 353.

¹³ L'Archivio Aleramo è conservato presso la Fondazione Istituto Gramsci: cfr. Bruna

Amo, dunque sono costituì quindi allo stesso tempo una grande eccezione e l'ennesima espressione dell'intreccio aleramiano fra scrittura e vita: «Rarissimo è lo scarto, mentre ripetuto è il dono».¹⁴

Nell'ottobre 1926 Mondadori la informò di aver «cominciato a leggere il vostro romanzo che ho subito trovato molto e molto interessante»¹⁵ e condivise il parere favorevole di Valentino Bompiani.¹⁶ L'opera uscì nel marzo 1927 presso la collana Romanzi ed ebbe un buon riscontro commerciale: alla prima tiratura di 5100 copie ne seguì una seconda, nel dicembre successivo, di 3100 esemplari.¹⁷ Il romanzo fu oggetto, tra elogi e critiche, di numerose recensioni scritte da Emilio Cecchi, Giuseppe Prezzolini ed Eugenio Treves, solo per nominarne alcuni.¹⁸ Si rivelò quindi, grazie all'attenzione ricevuta, un'opera significativa per la ricezione di Aleramo, soprattutto dopo la fredda accoglienza del *Passaggio*, il romanzo precedente che nel 1919 causò «una vera e propria caduta dell'immagine di Sibilla».¹⁹ Caduta da cui si risollevò grazie al successo di *Amo, dunque sono*, capace di avviare un «processo di ridescrizione e ridefinizione del personaggio».²⁰ A livello di testimonianza è significato quanto scritto da Antonio Gramsci in una lettera dal carcere del 1932, in cui indicò le ultime opere a cui si era

Conti, Due bauli. *Le carte dell'Archivio*, in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, a cura di Franco Contorbia, Lea Melandri, Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 13-26; Marina Zancan, *Introduzione. «Un cumulo polveroso che vorrebbe sfidare l'avvenire»*, in *L'Archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione*, a cura di Marina Zancan e Cristiana Pipitone, Fondazione Istituto Gramsci, 2006, pp. 5-12.

¹⁴ Zancan, *Introduzione*, cit., p. 10. Il manoscritto del romanzo è oggi considerato disperso: cfr. Caltabellotta, *Un amore degli anni Venti*, cit., p. 217.

¹⁵ Lettera di [Arnoldo Mondadori] a Sibilla Aleramo, 27 ottobre 1926; FAAM, ArchAme, FAr, fasc. Aleramo Sibilla.

¹⁶ Cfr. la lettera di [Arnoldo Mondadori] a Sibilla Aleramo, 1° novembre 1926; FAAM, ArchAme, FAr, fasc. Aleramo Sibilla.

¹⁷ Le informazioni sulle tirature sono tratte da Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Ame, Tirature dei libri A.M.E. del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980.

¹⁸ Cfr. Alessandra Spada, *Bibliografia*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 289-325; p. 301.

¹⁹ Elisabetta Mondello, *L'immagine di Sibilla nella stampa femminile dei primi decenni del Novecento*, in *Svelamento*, cit., pp. 260-271; p. 270.

²⁰ *Ibidem*.

interessato: «gli ultimi libri che ho letto, più di quattro anni fa, di carattere artistico, sono due romanzi: uno di Sibilla Aleramo, *Amo, dunque sono!*, e l'altro di Riccardo Bacchelli, *Il diavolo al Pontelungo*.²¹ Fu inoltre l'unica opera di Aleramo, insieme a *Una donna*, ad apparire nella collana Libri azzurri, nata nel 1930 per riproporre in veste economica i titoli commercialmente più forti degli autori italiani editi dalla Mondadori.²² L'edizione nei Libri azzurri di *Amo, dunque sono* uscì nel luglio 1933 in quasi 4 mila copie e nel maggio 1940 seguì un'altra edizione, presso la nuova serie della collana, recanti entrambe il testo *ne varietur*.

Nel maggio 1943 Alberto Mondadori informò Aleramo delle ristampe previste per *Una donna* e *Amo, dunque sono*, ma l'8 settembre segnò un momento drammatico per i Mondadori, costretti a fuggire in Svizzera, ed Aleramo, che passò il periodo dell'occupazione tedesca di Roma tra freddo e solitudine. I contatti con la Mondadori ripresero nell'autunno 1945 quando Aleramo, sempre sotto la pressione dei bisogni economici, scrisse per spingere alla ristampa delle sue due opere e, nell'agosto successivo, dichiarò di voler eseguire «alcune piccole correzioni».²³ Ritornò a lavorare sul testo, impiegando l'ultima edizione mondadoriana disponibile, quella del 1940, che le fu inviata appositamente da Alberto Mondadori.²⁴ Così come il manoscritto di *Amo, dunque sono*, anche l'esemplare su cui Aleramo inserì le correzioni non è presente nell'Archivio Aleramo, presso cui è conservata anche la sua biblioteca personale.²⁵ Fra l'agosto e il settembre 1946 lavorò sul testo, testimoniando l'esperienza nei *Diari*: «Mi sono messa, non avendo forza ancora per altro, a correggere una copia di *Amo dunque sono*, per la nuova ristampa che Mondadori intende fare. Curiosa sensazione».²⁶

²¹ Lettera di Antonio Gramsci a Giulia Schucht, 15 agosto 1932; poi in Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di Francesco Giasi, Torino, Einaudi, 2023, p. 709.

²² Cfr. Oreste Del Buono, *La letteratura popolare: i «Libri verdi», i «Libri azzurri», i «Romanzi della Palma», i «Libri gialli»*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del Convegno di Milano, 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 93-97.

²³ Lettera di Sibilla Aleramo ad Arnoldo Mondadori, 24 agosto 1946; FAAM, ArchAme, FAr, fasc. Aleramo Sibilla.

²⁴ Cfr. lettera di Sibilla Aleramo ad Arnoldo Mondadori, 11 dicembre 1946; FAAM, ArchAme, FAr, fasc. Aleramo Sibilla.

²⁵ I due esemplari presenti, intonsi, appartengono alle edizioni 1940 e 1947.

²⁶ Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 119.

A settembre Aleramo trasmise ad Arnoldo la «copia corretta» di *Amo, dunque sono* e corredò la lettera di accompagnamento all'esemplare annotato con una chiosa significativa, in quanto riconduceva a «considerazioni “estetiche”» le modifiche eseguite per consegnare all'editore un testo che «risulterà alleggerito e purificato».²⁷ La revisione infatti costituì principalmente un processo di sottrazione, con rare aggiunte e riscritture poco frequenti, sempre funzionali a adattare il testo ai tagli eseguiti. Rispetto alla redazione del 1927 Aleramo espunse complessivamente oltre 20 mila battute su un totale di circa 179 mila caratteri: il testo emendato conobbe quindi una contrazione di oltre un decimo rispetto alla *princeps*.²⁸ Fin qui sembra che le revisioni siano di tipo stilistico, invece si trattò più che altro di interventi sul contenuto e di carattere «moralizzante». Si tornerà poi puntualmente sulle varianti testuali, emerse attraverso la collazione tra l'edizione 1927 e quella del 1947, che sul frontespizio recava la dicitura «Quinta edizione riveduta e corretta dall'Autrice» e uscì nel maggio 1947 in circa 3 mila copie presso la serie Romanzi e racconti italiani, nella sostanziale indifferenza di critica e giornali.²⁹ Rimane questa l'ultima edizione di *Amo, dunque sono* vivente l'autrice. Franco Matacotta, la cui decennale relazione con Aleramo all'epoca era ormai al termine, ebbe inoltre un ruolo rilevante nel rimaneggiamento del romanzo, un'operazione che nel 1955 Aleramo giudicò negativamente:

Nel pomeriggio ho avuto l'idea, chissà come, di riprendere in mano e rileggere, forse dopo anni, il mio *Amo, dunque sono*. Forse è stato perché volevo verificare quali pagine ho stralciate nell'ultima ristampa (1947), per istigazione di Franco [...] Non so perché vent'anni dopo cedetti al consiglio pudibondo di Franco. Se oggi il libro si ristampasse, lo vorrei integrale.³⁰

²⁷ Lettera di Sibilla Aleramo ad Arnoldo Mondadori, 19 settembre 1946; FAAM, ArchAme, FAr, fasc. Aleramo Sibilla.

²⁸ Sono compresi nel computo anche gli spazi. Ho eseguito il conteggio dei caratteri tramite la scansione OCR dell'edizione 1927 e di quella del 1947.

²⁹ Per aiutare la diffusione del libro Aleramo avrebbe preferito una pubblicazione presso la neonata Medusa degli italiani: cfr. la lettera di Sibilla Aleramo ad Arnoldo Mondadori, 20 aprile 1947; FAAM, ArchAme, FAr, fasc. Aleramo Sibilla. La Medusa degli italiani aveva infatti una vocazione neorealista e un'opera di carattere così privato e intimista come quella di Aleramo non poteva rientrare nel catalogo.

³⁰ Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 353.

Solo dopo gli anni Settanta, quando Aleramo fu riscoperta, riletta e reinterpretata con entusiasmo dal movimento femminista,³¹ la Mondadori tornò nel 1982 a ripubblicare *Amo, dunque sono* secondo la redazione della *princeps*. Questa edizione rappresenta la prima ristampa mondadoriana di un libro di Aleramo dopo quasi trent'anni e fu ospitata nella sottocollana *Oscar narrativa*, una collocazione editoriale di ampio respiro commerciale. L'edizione fu introdotta da Gilberto Finzi, che ricostruiva il percorso biografico di Aleramo, ragionava sulla sua riscoperta da parte del femminismo e si occupò di delineare le caratteristiche dell'opera, sottolineandone la vivacità ancora pulsante. La quarta di copertina indicava come la nuova edizione riportasse la redazione del 1927, «che in edizioni successive subì tagli e mutamenti»,³² e dopo l'introduzione fu collocata una *Nota al testo*. Non firmata, ma verosimilmente attribuibile a Finzi, lo scritto liminare ripercorreva sinteticamente la natura del «notevole lavoro di lima»³³ effettuato e dichiarava la predilezione per «l'edizione più recente (1947) perché più aderente a un nostro “gusto del tempo”».³⁴ La redazione del 1927 fu però ripristinata dall'editore «non solo per non privare il lettore del gusto di curiosità delle pagine espunte, di tutti i tic e gli elementi anche obsoleti in seguito eliminati, ma anche, e in primo luogo, per rispettare la volontà dichiarata dell'autore: perché ne emerga, cioè, in tutta la sua umana completezza, il “personaggio Sibilla”».³⁵

Negli anni Novanta la Feltrinelli, l'ultima casa editrice a cui Aleramo si legò, iniziò un lavoro di recupero e raccolta della quasi totalità dei romanzi e delle prose aleramiane, fra cui *Amo, dunque sono* che fu pubblicato nel 1998 presso l'Universale Economica. L'edizione riporta la redazione del 1927 ma, a differenza di *Una donna* e *Il passaggio*, è priva di introduzioni o postfazioni che presentino ai lettori l'opera, accompagnata solo da una quarta di copertina in cui gli accenni alla storia del testo sono assenti.

³¹ Cfr. Roberta Cesana, *Una (nuova) donna di Sibilla Aleramo: la ricezione negli anni Settanta di un romanzo archetipico di inizio Novecento*, in *Libri e rose. Le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*, a cura di Roberta Cesana e Irene Piazzoni, Milano, Milano University Press, 2024, pp. 15-40.

³² Quarta di copertina, Sibilla Aleramo, *Amo, dunque sono*, introduzione di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1982.

³³ *Nota al testo*, in ivi, p. 27.

³⁴ Ivi, p. 28.

³⁵ *Ibidem*.

1. La storia con Bruno Tellegra

L'elemento che più estensivamente è stato interessato dall'operazione di revisione è la rappresentazione del rapporto con Bruno Tellegra, pseudonimo di Julius Evola, l'esoterista a cui Aleramo fu legata fra il 1925 e il 1926. Evola era uno dei componenti più importanti del gruppo esoterico gravitante intorno alla rivista «*Ignis*», di cui era parte anche Parise. Evola in seguito si scontrò pubblicamente con Parise, citando non solo la sua storia con Aleramo, ma anche le vicende narrate in *Amo, dunque sono*. Le sequenze degli accadimenti non sono ricostruite in maniera lineare, ma in frammenti che Aleramo rievoca in lettere diverse e si innestano nel suo monologo amoroso con un andamento discontinuo: «Anche queste lettere sono tutte a sbalzi, ahil» (1927, p. 99). La figura di Tellegra/Evola è strettamente legata a quella di Luciano/Parise, ed è proprio ricordando il primo colloquio con l'amato che Tellegra appare:

Edizione 1927	Edizione 1947
<p>8 luglio</p> <p>pp. 35-36: Ricordi una delle prime domande che mi rivolgesti, la sera che mi fosti presentato, un anno fa? «Cos'è la sua arte per lei?» Mi sorprese, perché identica a quella fattami qualche mese innanzi da Bruno Tellegra, la sera che l'avevo conosciuto</p> <p>Ti risposi... che non sapevo rispondere</p>	<p>8 luglio</p> <p>p. 31: Ricordi una delle prime domande che mi rivolgesti, la sera che mi fosti presentato, un anno fa? «Cos'è la sua arte per lei?»</p> <p>Ti risposi... che non sapevo rispondere</p>

Tellegra viene quindi rimosso alla radice per apparire nella lettera seguente con un nome mutato, quello di Bruni. Come ha notato Anna Nozzoli, per quanto concerne i «procedimenti onomaturgici» di Aleramo «è difficile superare la soglia della congettura»³⁶ e nel caso di Tellegra/Evola è corretto partire dallo pseudonimo di Luciano/Parise, suo rivale e figura antitetica

³⁶ Anna Nozzoli, *Introduzione*, in Sibilla Aleramo, *Il frustino*, a cura di Anna Nozzoli, Novara, Interlinea, 2009, pp. 5-24; p. 11.

in *Amo, dunque sono*. Patronimico di *Lucius*, proveniente a sua volta da *lux* (genitivo *lucis*), Luciano reca con sé tutto un portato semantico di cui il romanzo è disseminato: «alzavi il viso, la luce era su te» (1927, p. 7), «Giovine mi sentivo ritornare, come te, fonte di vita, e tutta lucente» (ivi, p. 8), «m'ha illuminata la certezza della tua sorte» (ivi, p. 20), «Con quali mezzi si manifesta la tua luce infinita?» (ivi, p. 46), «Riemer gevamo alla luce della vita che passa» (ivi, p. 50), «il tuo viso conservava la luminosa serenità» (ivi, p. 52), «da tua grazia illuminato il trapasso» (ivi, p. 137), «il viso ti traluceva, più che umano» (ivi, p. 185). È inoltre verosimile che il soprannome, che rimanda alla carica salvifica ed eterea del ruolo ricoperto nel romanzo, sia in assonanza con il *nom de plume* scelto da Parise per pubblicare su «*Ignis*»: Luce. Al contrario, il nome Bruno, dall'etimo germanico incerto, può riferirsi come l'aggettivo *brūn* a un «colore scuro lucente», mentre il cognome Tellegra si potrebbe ipotizzare essere una forma composta da *Tellus*, divinità ctonia e infernale dei Romani, e l'aggettivo latino *aeger*, a indicare una condizione di infermità o sofferenza. Nell'edizione 1947 Evola è indicato con il solo e più neutro cognome Bruni, in cui rimane però la radice germanica e «oscura» del nome:

Edizione 1927	Edizione 1947
9 luglio p. 41: Un anno fa, qualcuno, immagini chi? Bruno Tellegra , disse pure a tutti che lasciava la città per un ritiro spirituale di qualche settimana	9 luglio p. 35: Un anno fa, qualcuno, immagini chi? Bruni , disse pure a tutti che lasciava la città per un ritiro spirituale di qualche settimana

Il paragone fra Parise ed Evola non è peregrino, ma è alla base di un confronto continuo che, se da un lato esalta il valore di Luciano/Parise, dall'altro insinua «germi di dubbio che si affacciano e quasi contamino il sogno d'amore». ³⁷ Solo verso la metà del romanzo Aleramo restituisce il primo incontro con Tellegra, in cui compare per la prima volta Piera Vasco, pseudonimo della marchesa Livia Picardi, amica di Aleramo e amante di Tellegra. Fu Picardi a introdurre Parise ad Aleramo, durante

³⁷ Caltabellotta, *Un amore degli anni Venti*, cit., p. 76.

una circostanza raccontata con precisione in *Amo, dunque sono* e che, come vedremo più avanti, fu ampiamente sfrondata durante la rielaborazione. Il personaggio di Piera Vasco fu a sua volta totalmente rimosso nel rimaneiggiamento del 1947, così come l'incontro con Tellegra, avvenuto la sera prima del debutto di *Endimione* a Roma, e le sue mosse di seduzione verso Aleramo. Un episodio di cui venne cancellata ogni traccia attraverso rimozioni e modifiche testuali, talvolta in piena contraddizione con la redazione della *princeps*:

Edizione 1927	Edizione 1947
23 luglio pp. 127-128: Io avevo detto a me stessa: «Costui mi vuole». Avevo soggiunto: «Perché no?». E a lui avevo pensato , la sera della <i>première</i> , rincasando dopo la caduta clamorosa del lavoro	23 luglio p. 107: La sera della <i>première</i> , rincasando dopo la caduta clamorosa del lavoro, non pensavo a nessuno
p. 130: Pensai invece all'incontro della vigilia; a Bruno Tellegra di cui aspettavo la visita per l'indomani. Già invasa dal sonno	p. 110: Già invasa dal sonno
9 agosto p. 231: Forse Tellegra non pensava affatto a te. Forse non sa nulla di nulla. E tentava semplicemente d'indovinare. O la Vasco gli ha detto, a primavera, ch'io stavo consolandomi in qualche misteriosa avventura. Ma né l'una né l'altro , se tu non hai parlato, non possono aver imaginato la verità	9 agosto pp. 183-184: Forse Bruni non pensava affatto a te. Forse non sa nulla di nulla. E tentava semplicemente d'indovinare. O qualcuno gli ha detto, a primavera, ch'io stavo consolandomi in qualche misteriosa avventura. Ma se tu non hai parlato, non possono aver imaginato la verità

Il riferimento a Tellegra/Evola/Bruni e Vasco/Picardi sopravvisse solo in un breve ma significativo passaggio, un rimando che si farà con il proseguimento del romanzo chiaro e concreto per i lettori della *princeps*, ma che nella redazione «riveduta e corretta» diventa invece una vaga allusione a figure

oscure, a riprova dell'umbratilità dei due personaggi antagonistici: «Le due ombre, dei due ch'erano stati il nostro tormento, un anno prima e mediante i quali tuttavia c'eravam incontrati, le due ombre erano presenti, ma talmente inani! Né ci avanzava tempo per compassionarle» (1927, pp. 68-69). Di Tellegra infatti non rimangono nel 1947 che richiami episodici, non più funzionali al racconto, perdendosi fra le numerose figure di uomini e donne che Aleramo incrociò nell'estate del 1926 o che riemersero nei suoi ricordi. La lettera del 27 luglio, una delle più lunghe del romanzo, è ridotta a poco più di una dozzina di righe dopo la rimozione di una porzione testuale corposa che, da sola, costituisce circa la metà del testo espunto nel 1947. Si tratta della parte in cui Aleramo approfondisce con tinte fosche non solo la natura infelice e meschina della vicenda sentimentale con Tellegra/Evola, «[d]isumano qual è, gelido architetto di teorie funambolesche, vanitoso, vizioso, perverso [...] aveva fantasticato chissà quale avventura necrofila» (1927, p. 148), ma anche la figura di Vasco/Picardi, descritta tetramente:

Ti ha avuto dopo aver avuto lui, come ha avuto quasi tutti gli uomini che ha voluto, lo so. Vi siete presto lasciati. Ella è presto sazia sensualmente, ed incapace di passione né di tenerezza [...] Invece, Tellegra è rimasto malato di lei. Io l'ignoravo. Forse m'è venuto incontro per l'inconsapevole speranza ch'io lo guarissi [...]

Qui è il punto più tragico di tutta la storia, e il più difficile a chiarire, ancor oggi.

Esser di natura demonica non vuol dire esser malvagi sempre. Spesso anzi vuol dire esercitar la malvagità senza volerlo, suo malgrado.

Tu hai potuto osservare il miscuglio torbido ch'è nella Vasco, di coscienza ed incoscienza, di velleità nobili e d'istinti distruttivi. (1927, pp. 150, 153)

Uno dei rarissimi casi di interpolazione testuale riguarda proprio una breve contestualizzazione di Bruni, una presenza altrimenti estranea per il lettore, che viene privato del suo ruolo di antico amante e ridotto a semplice figura mondana, occasionale. Evola divenne «uno che tu conosci», (ri)scrisse a Luciano, «anch'egli della setta dei magi» (1947, p. 181). Nell'edizione 1947 Aleramo racconta l'ultimo appuntamento con Bruni, tenutosi l'8 agosto 1926 e riportato il giorno seguente nell'epistolario-diario, ma scompaiono i riferimenti a Vasco/Picardi e l'episodio in cui Aleramo respinse il bacio dell'vecchio amante:

Edizione 1927	Edizione 1947
25 luglio p. 137: O pensavi a me, alla mia nostalgia per Endimione, o mi sapevi presa di pazzia per Tel- legra?	25 luglio p. 115: O pensavi a me, alla mia nostalgia per Endimione?
8 agosto p. 227: M'ha telefonato ora Tel- legra , ha saputo che son qui, ha chiesto se può farmi visita stasera	8 agosto p. 181: M'ha telefonato ora uno che tu conosci, anch'egli della setta dei magi, ma tu non lo stimi, e neppure io: Bruni: ha saputo che son qui, ha chiesto se può farmi visita questa sera
9 agosto pp. 232-234: siamo andati al Caffè di Villa Borghese. Musica napolitana da un lato, jazz-band dall'altro. Molti sguardi al nostro passaggio [...] Lotta silenziosa presso il tronco scuro d'un albero, e in alto tra il fogliame qualche stella traso- gnava. L'ho morso alle mani, mi sen- tivo cambiata in pantera, sen- z'odio, allegra, son riuscita a svincolarmi, vittoriosa. «È forte. Non la credevo così forte,» egli ha mormorato. M'ha riaccompagnata sulla soglia dell'albergo [...]	9 agosto p. 185: siamo andati al Caffè di Villa Borghese. Musica napolitana da un lato, jazz-band dall'altro. Molti sguardi al nostro passaggio. M'ha riaccompagnata sulla soglia dell'albergo [...]

Calbellota attribuisce il significativo ridimensionamento della figura di Tellegra nella redazione del 1947 a una controversia che arrivò al Tribunale di Roma e fu consumata pubblicamente sui giornali nel 1929. La questione oppose Evola da un lato e Parise e il suo maestro Reghini dall'altro,

coinvolgendo anche Aleramo e il romanzo.³⁸ Potrebbe trattarsi di una motivazione plausibile, anche se lo «smascheramento» nell'edizione 1947 di Arturo Onofri, membro antroposofo del gruppo esoterico scomparso nel 1928, indebolisce l'ipotesi. Nella stessa edizione, infatti, venne rivelato il suo cognome, anziché indicarlo con lo pseudonimo «Riccardi» utilizzato nella *princeps*:

Edizione 1927	Edizione 1947
13 luglio p. 67 «il nostro Riccardi , caro grande Riccardi , invece che genio mi vuole mito...»	13 luglio p. 57 «il nostro Onofri, caro grande Onofri, invece che genio mi vuole mito...»

La ragione principale dietro alla riduzione del peso di Tellegra/Evola potrebbe invece essere di carattere propriamente letterario e risultare funzionale a una rimodulazione della resa narrativa complessiva del romanzo. Nella *Nota al testo* del 1982 la storia con Tellegra venne derubricata a mera «divagazione di parecchie pagine su un'avventura del passato», che «non aggiunge nulla, anzi allontana dal discorso principale dell'attesa fisica e psichica della protagonista».³⁹ Una posizione probabilmente condivisa anche da Aleramo, insieme a Matacotta, durante la revisione del 1946. La figura di Tellegra è in realtà di grande rilievo per la costruzione del personaggio di Luciano in funzione contrappositiva, necessaria per una strategia narrativa efficace nel distinguere una storia amorosa maledetta, ormai esausta, da una risanante e appena cominciata. Al punto che persino nell'edizione 1947 rimase intatta l'esortazione di Aleramo a Luciano: «Che tu non abbia mai a somigliargli! Che tu sia salvo dalla maledizione ch'è in lui!» (1947, p. 186).

Nella *princeps* sono rappresentati inoltre due triangoli amorosi, Aleramo-Tellegra-Picardi che poi muta in Aleramo-Luciano-Tellegra, con una figura terza (Piccardi prima, Tellegra poi) a fare da contrappunto, in questi casi negativo, della coppia. La triangolazione amorosa, lungi dall'essere un'occorrenza isolata di *Amo, dunque sono*, è secondo Daniela Quarta un «*topos* ricorrente nella narrativa dell'Aleramo»⁴⁰ dal *Passaggio* in poi e

³⁸ Cfr. Caltabellotta, *Un amore degli anni Venti*, cit., pp. 91, 158-163.

³⁹ *Nota al testo*, cit., p. 28.

⁴⁰ Daniela Quarta, *Percorsi di memoria e percorsi di scrittura nell'opera di Sibilla Aleramo*, in

pienamente coerente con la sua espressione poetica del tempo. L'eliminazione dei due triangoli, se da un lato rende più lineare la vicenda con Luciano/Parise, indebolisce la rappresentazione complessiva del vissuto di Aleramo e priva il romanzo di uno dei suoi meccanismi narrativi più tipici, restituendo così una versione semplificata e parziale della narrazione originale.

2. L'erotismo mitigato

Il «consiglio pudibondo di Franco»⁴¹ a cui Aleramo allude nei *Diani* si riferisce probabilmente agli interventi che toccarono la componente erotica di *Amo, dunque sono*. Un aspetto particolarmente centrale del romanzo così come ideato inizialmente ed esaltato dall'assenza di Luciano/Parise e da un ingranaggio narrativo basato sul desiderio amoroso, declinato ed esploso nella dimensione sensuale.⁴² L'attesa dell'amplesso non consumato è uno degli elementi ricorrenti dell'opera e viene indagato attraverso le sensazioni corporee di Aleramo, un corpo che «si fa presente qui più che in altri scritti»⁴³ aleramiani. In *Amo, dunque sono* la scrittura del sé è «still closely linked to expression of the female body»,⁴⁴ espressione fedele e necessaria della propria intimità a cui si collega il titolo del romanzo, che riprende il principio cartesiano per restituire in modo immediato la centralità della sfera amorosa nella poetica e nella vita di Aleramo. Nel lungo percorso della produzione creativa e diaristica aleramiana, ma soprattutto in *Amo, dunque sono*, l'amore costituisce infatti «un mezzo invincibile per conoscere il mondo e sé stessa attraverso il costante filtro dell'emozione e dell'intuizione».⁴⁵

Svelamento, cit., pp. 95-109; p. 105. Cfr. anche Rita Guerricchio, *Il romanzo epistolare o l'epistolario romantico di Sibilla Aleramo*, in *Svelamento*, cit., pp. 46-59.

⁴¹ Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 353.

⁴² Cfr. Günsberg, *The Importance of Being Absent*, cit., p. 146.

⁴³ Lea Melandri, *Scrittura e immagine di sé: la «mente androgina» in Virginia Woolf e il tema dell'«estasi» negli scritti di Sibilla Aleramo*, in *Svelamento*, cit., pp. 75-87; p. 85.

⁴⁴ Carole C. Gallucci, *The Body and The Letter: Sibilla Aleramo in the Interwar Years*, «Forum Italicum», n. 2, September 1999, pp. 363-391; p. 382.

⁴⁵ Valentina Zucchi, *Il percorso esistenziale di Sibilla Aleramo: la scrittura verso una nuova identità, la libertà e l'amore*, «Cuadernos de Filología Italiana», 29, 2022, pp. 357-368; p. 362.

Uno dei brani espunti nell'edizione 1947 riguarda «la rapida confessione d'un mio fugace smarrimento fisico (candida confessione che tanto orripilò i lettori della prima edizione che è del 1927!)».⁴⁶ Si tratta di un episodio di autoerotismo femminile che Aleramo tramutò in momento di vicinanza spirituale all'amato lontano e di cui sottolineò l'episodicità, dopo mesi di castità «nell'attesa dell'ora che stringerai come in una morsa le mie membra fra le tue, ho potuto stamane, senza timore, abbandonarmi qualche istante al piacer di me stessa, e poi rialzarmi» (1927, p. 197). Un altro passo in cui l'«organismo femmineo» viene nominato riguarda il ciclo mestruale, da cui Aleramo avvia una riflessione sulla mancata indagine poetica da parte delle donne di «questa condizione animale e sacra» (1927, p. 35), sospesa tra il prosaico e la metafisica. Il brano sopravvisse al rimaneggiamento, ma fu rimosso l'inciso successivo in cui si riferiva chiaramente agli effetti dei «malesseri periodici», da cui Luciano doveva restare lontano: «(Il sangue, il sangue!... Tu non devi toccarne, in questo mese d'ascesi magica!)» (1927, p. 36). Venne espunta anche la sensuale esortazione finale («accoglimi!»), in conclusione alla lettera dell'11 agosto, di un passo che tratta di «compenetrazione spirituale» per forgiare «una coppia perfetta» (1927, p. 244), mentre fu mantenuta la confessione più esplicita del «desiderio spasmodico, guarda, d'una pesca sugosa da offrire alle tue labbra arse!...» (1927, p. 44). Alla sua uscita la dimensione intima del romanzo fu un elemento ben rilevato nei commenti della critica, come esemplificato dal titolo della recensione di Pietro Pancrazi (*Sincerità allo specchio*) o di quella di Lorenzo Gigli (*Una donna si confessa*).⁴⁷

Il tema del desiderio femminile è rilevante fin dall'origine dell'incontro con Parise, ingaggiato dalla marchesa Picardi in quanto «gigolò mistico»⁴⁸ per lenire le sofferenze sentimentali di Aleramo, causate da Evola. Nell'edizione 1927 venne rievocato fedelmente il loro primo incontro, quando Parise venne proposto ad Aleramo per offrirle un'esibizione erotica che capovolse gli stereotipi di genere. Aleramo descrisse così la scena nella lettera del 22 luglio:

⁴⁶ Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 353.

⁴⁷ Cfr. Pietro Pancrazi, *Sincerità allo specchio*, «Corriere della Sera», 19 aprile 1927; Lorenzo Gigli, *Una donna si confessa*, «Il Telegrafo del Lunedì» (Livorno), 6 giugno 1927.

⁴⁸ René de Ceccatty, *Sibilla Aleramo. Notte in un paese straniero*, Roma, Inschibboleth, 2021, p. 284.

Colei che ci fece incontrare m'aveva proposto:

«Vuoi venir da me giovedì sera? Ti farò trovar soltanto il bel Luciano...

Vuoi che lo facci spogliare, che egli mostri il suo nudo? Vedrai, è perfetto.

Egli si sveste con molta disinvolta, non v'annette importanza. Se ti piacerà, te lo donerò. Un dono regale. Vuoi?».

Tentava tutte le vie, in quel tempo, per guarirmi dal male ch'ella stessa aveva prodotto.

Io non dissi sì né no. Sapevo che, per il momento, nessun rimedio era efficace, ma ne trangugiavo, così, con la cattiva grazie degli inferni gravi. (1927, p. 124)

Il racconto dell'evento prosegue nella lettera successiva, in cui è narrato come Aleramo arrestò Parise dal denudarsi quando egli le confessò di aver assistito alla disastrosa prima romana di *Endimione*. Aleramo si dichiarò allora consapevole di aver incontrato un'«anima affine alla mia» (1927, p. 125) e rifiutò di approfittare della circostanza. Nell'edizione 1947 la narrazione del primo incontro fra Aleramo e Parise fu fortemente ridimensionata per rimuovere ogni riferimento scabroso e, da avvenimento centrale del romanzo, rimase solo il breve passaggio sul riconoscimento animico (tabella accanto).

Nonostante il rifiuto di Aleramo, giustificato non solo da ragioni etiche, ma anche dal rispetto per la propria espressione poetica, nell'edizione 1947 si optò per una riproposizione edulcorata degli avvenimenti. Oltre alla reazione di buona parte della critica per l'onestà di Aleramo nel rappresentare le sue vicende amorose, l'episodio dell'esibizione di Parise ebbe anche ripercussioni sul già accennato dissidio con Evola, che su «Roma Fascista» polemizzò nel 1929 contro il «romanzo erotico-senile» e citò la «passione dell'esibizione delle proprie nudità in certi ambienti»⁴⁹ di Parise. Verosimilmente per evitare recrudescenze e nuove polemiche Aleramo scelse, per la redazione del 1947, la via della prudenza e mitigò notevolmente la dimensione erotica del romanzo, rimuovendo le componenti più esplicite.

⁴⁹ Brani citati in Caltabellotta, *Un amore degli anni Venti*, cit., pp. 159-160.

Edizione 1927	Edizione 1947
<p>23 luglio</p> <p>pp. 125-126: Perché, quella sera, non volli che tu ti spogliassi?</p> <p>Avevi in precedenza consentito, non so in quali termini.</p> <p>Ma, dopo le presentazioni, dopo alcune frasi, tu mi dicesti ch'eri stato, mesi innanzi, alla «prima» del mio <i>Endimione</i>...</p> <p>«A quel massacro?...»</p> <p>«Non era possibile che il lavoro si salvasse, recitato in quel modo... peccato. Una cosa bella, piena d'un palpito sottile e vasto...»</p> <p>Ti guardai. Non eri più soltanto il bel ragazzo, disposto sardonicamente a qualunque fantasia viziosa che ti richiedesse la nostra ospite... Eri, d'improvviso, un'anima affine alla mia. Né mentivi, lo sentii.</p> <p>Potevo, dopo ciò, accettare che tu esibissi, per me, la tua nudità efebica, per me, dinanzi a quell'altra donna, a quella ch'era stata per qualche tempo tua amante e ancor godeva di considerarti sua preda?</p> <p>Già dianzi il divertimento propostomi non m'attraeva. Ora m'avrebbe ripugnato. Mi sarebbe parso d'offender te, me, e, non so, fors'anche ciò che nella mia poesia v'ha di più profondo e t'aveva sedotto.</p> <p>Tutto un ordine di coincidenze, di ritmi, di segrete rime, cominciava a rivelarmisi</p>	<p>23 luglio</p> <p>p. 107: Quando, un anno fa, mi fossi presentato, dopo alcune frasi mi dicesti ch'eri stato, mesi innanzi, alla «prima» del mio <i>Endimione</i>...</p> <p>«A quel massacro?...»</p> <p>«Non era possibile che il lavoro si salvasse, recitato in quel modo... peccato. Una cosa bella, piena d'un palpito sottile e vasto...»</p> <p>Ti guardai. Non eri più soltanto il bel ragazzo. Eri, d'improvviso, un'anima affine alla mia. Né mentivi, lo sentii. Tutto un ordine di coincidenze, di ritmi, di segrete rime, cominciava a rivelarmisi</p>

3. Preziosismo mitologico e stilistico

Aleramo attinse sovente al vasto repertorio della mitologia per le opere della sua «terza esistenza», iniziata nel 1910 dopo l'abbandono di Giovanni Cena, colui che le diede il nome di Sibilla riprendendolo dalle antiche sacerdotesse profetiche di Apollo.⁵⁰ Nel *Passaggio* ricorse al materiale mitologico greco-romano, in particolare per ancorare l'immagine di sé ai connotati del mito: evoca Narciso per descrivere la sua esigenza di riversare la sua vita in «migliaia di note ch'io prendevo per necessità di riconoscermi»;⁵¹ si riconosce in Calipso o Antigone quando i suoi lettori la incontrano «per le strade della vita» e la trovano «reale e remota quanto l'effige d'un affresco o d'un sarcofago»;⁵² dopo la crisi della storia con Cena si rifugia invece nelle valli valdostane per trovare sollievo, riscrivendosi come un Prometeo che «spezzate le catene, fermo restava, placato ma non saziato».⁵³ Nella rievocazione lirica del viaggio in Calabria e Sicilia nel 1909 per prestare aiuto, insieme a Cena, ai terremotati, ha un ruolo centrale una statua di Psiche, «personificazione dell'anima umana»,⁵⁴ a cui si rivolse per trovare conforto dallo sgomento causato dal disastro: «senza più veli, l'idea dell'umano dolore. Credetti, come già dinanzi al torso di Psiche, di poter contemplarla immota».⁵⁵

Anche nel suo ultimo romanzo, *Il frustino* (1932), la componente mitologica compare per enfatizzare il momento dell'innamoramento fra la protagonista, Caris, e Mino: «C'era in lei, e forse a sua insaputa, sì, qualcosa di dionisiaco. Meravigliosa. La desiderò in un brivido acuto».⁵⁶ È però in *Endimione*, di tutta la produzione creativa aleramiana, che il ricorso al mito è più scopertamente evidente, come il titolo del dramma stesso indica. Soprannome del giovane amato Tullio Bozza, scomparso prematuramente nel 1922, nell'opera teatrale di Aleramo il protagonista ha gli attributi del

⁵⁰ Cfr. *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 41; Franca Angelini, *Un nome e una donna*, in *Svelamento*, cit., pp. 64-72.

⁵¹ Sibilla Aleramo, *Il passaggio*, a cura di Bruna Conti, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 51.

⁵² Ivi, p. 62.

⁵³ Ivi, p. 77.

⁵⁴ Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, Utet, 2002, p. 595.

⁵⁵ Aleramo, *Il passaggio*, cit., p. 78. Cfr. anche Sibilla Aleramo, *Dialogo con Psiche*, a cura di Bruna Conti, Palermo, Novecento, 1991.

⁵⁶ Sibilla Aleramo, *Il frustino*, a cura di Anna Nozzoli, Novara, Interlinea, 2009, p. 41.

pastore mitologico e si uccide per donare la sua giovane ed eterna bellezza a una Diana «a cui Sibilla presta molti dei propri connotati».⁵⁷ Un dramma di ambientazione contemporanea, che si svolge fra i porti e le pinete del golfo di Napoli, ma il cui impianto lirico-elegiaco e il rifacimento del mito restituiscono un'azione atemporale e leggendaria, con forti assonanze al teatro di D'Annunzio a cui l'edizione 1923 dell'opera è dedicata.⁵⁸

In *Amo, dunque sono* il filone mitologico è forse più ricorrente di qualsiasi altra opera di Aleramo, che lo riprende soprattutto in funzione enfatica per esaltare il rituale iniziatico intrapreso da Luciano nella lontana torre. L'esperienza mistico-esoterica dell'amato diventa per Aleramo una fantasia in cui collocarlo per ingannarne l'assenza, apprendo brevi squarci immaginifici abitati dalle manifestazioni del mito:

Nudo ti vedranno i flutti dove cantarono le Sirene intorno alla nave d'Ulisse
(1927, p. 16)

Non ricordo le poche parole che prima ci scambiammo
«Conobbi l'Ignoto, e i misteri del mondo sotterraneo, dei cieli e degli Dèi.
Ebbi lo scettro e la corona dagli Onnipotenti che mi consacrarono Re»
(1927, p. 22)

Deità innumerevoli respirano attorno al tuo capo
(1927, p. 43)

Non è per amore – amore cosmico – che tu vuoi scoprire il volto degli Dèi
(1927, p. 222)

La sublimazione attraverso la mitologia classica del rito iniziatico intrapreso da Luciano/Parise si lega al movimento esoterico di cui egli era parte, caratterizzato da una forte impostazione spiritualistica di carattere aristocratico ed elitario che aderiva al neopaganesimo, rifacendosi alla tradizione pagana romana.⁵⁹ Aleramo infatti inserisce Luciano in una dimensione mitologica

⁵⁷ Rita Guerricchio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nisi-Lischi, 1974, p. 230.

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 231.

⁵⁹ Cfr. Marco Rossi, *Neopaganismo e arti magiche nel periodo fascista*, in *Storia d'Italia, Annali*, 27 voll., vol. XXV, *Esoterismo*, a cura di Gian Mario Cazzaniga, Einaudi, Torino,

ed esoterica che, pur non aderendo esplicitamente alle correnti neopagane dell'epoca, ne riflette alcuni aspetti. La torre che Luciano sceglie come rifugio rappresenta un luogo di solitudine e di elevazione spirituale, simbolo di un cammino che lo allontana dal mondo quotidiano e lo introduce in una sfera mistica. La distanza tra i due non è quindi solo fisica, ma anche spirituale: mentre Luciano vive un'esperienza magica, Aleramo rimane ancorata alla sua realtà, costruendo un'immagine lirica dell'impresa spirituale dell'amato attraverso il ricorso al repertorio mitologico. Il mito serve ad Aleramo per trasfigurare la realtà e conferire un significato più profondo alla sua esperienza. Luciano, nel suo viaggio iniziatico, diventa un tramite attraverso cui Aleramo può idealizzare l'amore e la separazione, vivendo una sorta di rituale immaginativo che la aiuta a superare l'assenza dell'amato. Il preziosismo dei richiami storico-mitologici fu largamente rimosso nella redazione del 1947,⁶⁰ in cui rimangono passaggi più sobri che diminuiscono la carica estetizzante del rituale mistico intrapreso da Luciano:

Edizione 1927	Edizione 1947
<p>2 luglio</p> <p>p. 7: scuotevi i capelli, raggiera di viola, dove vedeve i serpi della Medusa e i viticci di Dionisio...</p> <p>p. 9: Parti come crociato, Luciano, Figlio degli Dei, con la tua chioma viola</p>	<p>2 luglio</p> <p>p. 9: scuotevi i capelli, raggiera di viola...</p> <p>p. 11: Parti Luciano, con la tua chioma viola</p>
<p>6 luglio</p> <p>p. 29: nella torre incantata, battuta dall'onde, dove bruci grani d'incenso agli Iddii che soli ti vedono</p>	<p>6 luglio</p> <p>p. 26: nella torre incantata, battuta dall'onde</p>

Aleramo adottò spesso nella *princeps* le lettere maiuscole nel tentativo di addentrarsi dentro i territori dell'occulto, riferendosi a «Mistero» (1927,

2010, pp. 599-627.

⁶⁰ Anche se non del tutto: il richiamo alla Gorgone rimane nel passo in cui Aleramo ricorda il primo bacio con Luciano, quando i suoi capelli le «son rimasti negli occhi come se la Medusa davvero m'avesse fissata» (1927, p. 185).

p. 20), «Magi» (ivi, p. 21), «Ignoto» (ivi, p. 22),⁶¹ mentre nel 1947 venne quasi tutto volto in minuscolo. Un segnale certamente specifico, ma che indica la più generale operazione di semplificazione stilistica e di tono della revisione. Scomparve persino l'autodefinizione di Aleramo in quanto «donna ulisseide» (1927, p. 93), un'espressione felice nell'indicare l'esistenza errante che aveva caratterizzato gli ultimi decenni della sua vita, *andando e stando* per citare il titolo di una sua raccolta di prose, ma che non si limita al solo nomadismo geografico. Grande ammiratrice dell'*Odissea*, definita «il Libro dei libri»,⁶² più che a tutti gli altri personaggi dell'universo mitologico classico Aleramo poteva rivedersi nella sfaccettata complessità di Ulisse, «eroe dell'esperienza umana, dell'intelligenza, della conoscenza e della sopravvivenza»,⁶³ che perso e privo di tutto recupera la propria identità raccontando la sua storia alla corte dei Feaci. Ulisse divenne così «narratore supremo di se stesso»,⁶⁴ il medesimo ruolo di cui Aleramo investì sé stessa attraverso la scrittura creativa e memorialistica: «l'esibizione di sé aspirava al mito della superdonna di diretta influenza nietzschiana».⁶⁵

Sul solco tracciato da D'Annunzio, autore che aveva dispiegato una «pressocché forsennata, propulsione mitologica»⁶⁶ e di primo piano fra i suoi riferimenti letterari, Aleramo rielaborò quindi il patrimonio mitico attraverso il registro «monumentale-antiquario» che, nel Novecento, era ancora «sicuro circa l'intatta possibilità»⁶⁷ di riproporre il mito ai

⁶¹ Cfr. Gallucci, *The Body and the Letter*, cit., p. 375.

⁶² Sibilla Aleramo in *Il primo passo. Confessioni e ricordi di scrittori contemporanei*, a cura di Luigi Maria Personè, Nemi, Firenze, 1930, pp. 15-19; p. 15.

⁶³ Piero Boitani, *Ulisse*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., vol. V, *Percorsi*, 2 tt., t. II, *L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 533-551, p. 534.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Bruna Conti, *Postfazione*, in Sibilla Aleramo, *Il passaggio*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 97-114; p. 105. Cfr. anche Fiora A. Bassanese, *Sibilla Aleramo: Writing as Personal Myth*, in *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, ed. Robin Pickering-Iazzi, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, pp. 137-165.

⁶⁶ Franco Ferrucci, *Il mito*, in *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, 6 voll., vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 513-549; p. 545.

⁶⁷ Paolo Puppa, *Il teatro. Il mito e altri miti*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., vol. IV, *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 589-616; p. 590.

contemporanei. In *Amo, dunque sono* Aleramo continuò ad esprimersi tramite i *topoi* e lo stile narrativo che aveva maturato negli anni Dieci, prediligendo «il lirismo e la concentrazione sull'io» che, nonostante il passare del tempo, rimasero «in continuità con il codice letterario della tradizione».⁶⁸ Il lavoro di limatura eseguito nel 1946 riguardò anche un generale asciugamento delle più prevedibili formule liriche adottate nella *princeps*, come le ripetizioni e i vocativi retorici:

Edizione 1927	Edizione 1947
2 luglio p. 10: sol quando i nostri spiriti si saranno penetrati l'un l'altro, Luciano, Luciano , io so che queste invocazioni ti arrivano	2 luglio p. 11: sol quando i nostri spiriti si saranno penetrati l'un l'altro, io so che queste invocazioni ti arrivano
8 luglio p. 38: dacché m'hai baciata, Luciano... p. 39: sapere che il darmi gioia ti dà gioia. Bello, amore mio lontano, mi senti?	8 luglio p. 34: dacché m'hai baciata. p. 34 sapere che il darmi gioia ti dà gioia.
22 luglio p. 121: poi tornavi ad allungarti e ad arrovesciare il capo sulla spalliera. Bello, mio Bello.	22 luglio p. 104: poi tornavi ad allungarti e ad arrovesciare il capo sulla spalliera.
26 luglio p. 140: come un canuto alchimista del medioevo, il mio Luciano!	26 luglio p. 117: come un canuto alchimista del medioevo!

Persino la carica letteraria del «volo degli alcioni» (1927, p. 71) venne diminuita mediante la sostituzione con il più comune termine «gabbiani» (1945, p. 63) per descrivere la comparsa degli uccelli marini intorno alla torre dove si trova Luciano. L'attenuazione del manierismo lirico quindi

⁶⁸ Manuela Manfredini, *Sibilla Aleramo e l'arcipelago della prosa: un percorso linguistico*, in *Sibilla Aleramo. Una donna nel Novecento*, Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato-Alessandria, 29-30 giugno 2018, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2019, pp. 71-88; p. 71.

coinvolse anche i termini aulici, gli aggettivi composti e le espressioni che, nel 1946, erano percepibili come ornamenti affettati in grado di soffocare l'andamento narrativo del romanzo:

Edizione 1927	Edizione 1947
4 luglio p. 15: acqua ghiacciata in un cri-stallo fine , alla tavola	4 luglio p. 16: acqua ghiacciata alla tavola
13 luglio p. 69: Lo prendesti fra le tue mani, maschie, dalle vene turgide ; ti chinasti ad osservarlo	13 luglio p. 62: Lo prendesti fra le tue mani, ti chinasti ad osservarlo
30 luglio p. 174: chioma neroviola	30 luglio p. 134: chioma viola
14 agosto p. 253: il volto nimbato della felicità	14 agosto p. 200: il volto della felicità

4. Le ragioni della revisione

Dopo *Dal mio diario*, uscito nel novembre 1945, l'edizione 1947 di *Amo, dunque sono* è la seconda pubblicazione di Aleramo successiva alla fine della guerra e la prima riguardante un'opera narrativa. L'operazione di depurazione testuale attuata per *Amo, dunque sono* è inoltre l'ultimo e più significativo lavoro legato alla produzione romanzesca: *Il frustino* fu infatti l'ultimo romanzo edito, nel 1932, da Aleramo, che nei decenni successivi si concentrerà sulla poesia, la pubblicistica e soprattutto la scrittura dei *Diari*. Le varianti della nuova redazione vanno necessariamente inquadrare nel contesto storico del tempo, una fase di grande effervescenza intellettuale, creativa e sociale a cui anche Aleramo prese parte: nel gennaio 1946 aderì al Partito comunista italiano e partecipò «fervidamente all'esaltante clima politico di quegli anni, svolgendo un'intensa attività».⁶⁹

⁶⁹ *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 298.

Con la nuova edizione di *Amo, dunque sono* Aleramo era pronta a presentarsi all'Italia postfascista con quello che era stata la sua opera mondadoriana di maggior successo, un'operazione che decise di intraprendere attraverso un intervento sul testo che non ha precedenti, né prima né dopo, nel suo percorso creativo.

Nemmeno un'opera cronologicamente distante come *Una donna*, riedita l'ultima volta vivente l'autrice nel 1950 – a quasi cinquant'anni di distanza dalla *princeps* –, fu mai oggetto di un'operazione simile, ma rimase «salvo piccoli ritocchi formali, immutata negli anni».⁷⁰ Un atteggiamento conservativo, quello verso la redazione di *Una donna*, che manifesta il più generale approccio di Aleramo verso la sua scrittura, a cui intendeva rimanere fedele come al suo vissuto. È forse questa la ragione per cui nei *Diari* annotò lo smarrimento che la colse durante la revisione di *Amo, dunque sono*, quando, con Matacotta accanto, intervenne sul testo nell'ultima estate della loro relazione ormai logora. Aleramo scrisse di sentirsi colta dal dubbio, uno sgomento legato al senso della sua scrittura e, quindi, della sua stessa esistenza:

Anche Franco legge *Amo dunque sono*: tira grandi sbarre sui brani che trova «indegni» o troppo «ridicolisi». Non dico che non abbia ragione, ma la sua critica mi deprime, mi riconduce al mio vecchio terrore di essere vissuta invano, di non lasciare alcun segno...⁷¹

Non era la prima volta che Aleramo dichiarò l'interventismo di un suo compagno sul suo lavoro letterario: già durante la stesura di *Una donna* Cena aveva espunto Felice Damiani, l'uomo amato da Aleramo prima di lui, dal romanzo. Una rimozione poi definita nel *Passaggio* «il solo forse concreto peccato della mia vita».⁷² Diverso il rapporto con il molto più giovane Matacotta, un lungo «amore insolito» durante il quale il compagno assorbì e imparò molto da Aleramo, coltivando insieme la dimensione poetica e condividendo il lavoro della scrittura. Nel 1937 Aleramo intitolò *Orsa minore* la pubblicazione delle sue note di taccuino, una scelta che fu

⁷⁰ Cfr. Zancan, *Una donna di Sibilla Aleramo*, cit., p. 116.

⁷¹ Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 199.

⁷² Aleramo, *Il passaggio*, cit., p. 54.

pubblicamente riconosciuta a «un giovane e a un poeta»,⁷³ Matacotta: «che il titolo della raccolta sia stato dato da un uomo, non vuol dire. Anzi». ⁷⁴ La mano del giovane poeta inoltre si affacciò più volte nei *Diari* aleramiani, «spesso usato dai due come tramite per comunicare»,⁷⁵ ma dopo lo scoppio del secondo conflitto mondiale Matacotta cominciò probabilmente a percepire il soffocamento dovuto al rapporto con Aleramo, anche dal punto di vista letterario: «Qualche volta, a proposito di tutt'altro, e magari d'inezie, Franco mi lancia sul viso la condanna: “Sei dell'Ottocento”». ⁷⁶

La guerra e la Resistenza, a cui aveva preso parte con convinzione, «lo segnano profondamente». ⁷⁷ Matacotta si iscrisse al Partito comunista italiano e nel settembre 1945 pubblicò *Fisarmonica rossa*, una raccolta poetica in discontinuità con la sua produzione precedente. Intrisa di impegno civile e dei motivi tipici del neorealismo, l'opera divenne uno dei primi esempi di poesia resistenziale e il vissuto più recente di Matacotta, insieme alla nuova direzione creativa intrapresa,⁷⁸ sono elementi essenziali per comprendere in che modo contribuì alla revisione di *Amo, dunque sono*. Aleramo intraprese il lavoro di limatura del romanzo e condivise e accettò, senza evitare una forte angoscia, i consigli di Matacotta, riconoscendo i cambiamenti irrimediabili dei tempi, non più «adatti al lirismo della passione sublimata». ⁷⁹ Il personaggio di Picardi sparì e quello di Tellegra fu indebolito, due figure non edificanti e protagonisti di una «vera storia dentro la storia»,⁸⁰

⁷³ Sibilla Aleramo, *Orsa Minore. Note di taccuino e altre ancora*, a cura e introduzione di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 49, 50.

⁷⁴ Ivi, p. 15.

⁷⁵ Alba Morino, *Sibilla Aleramo e Franco Matacotta. Meccanismi di un combattimento*, in *Franco Matacotta*, Atti del convegno di studi di Bergamo 1987, a cura di Gabriele Morelli, Bergamo, Cooperativa Studium Bergomense, 1987, pp. 91-100; p. 94.

⁷⁶ Sibilla Aleramo, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, con una lettura di Lea Melandri e una cronologia della vita dell'autrice, scelta e cura di Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 13.

⁷⁷ Carlo Verducci, *Franco Matacotta testimone del suo tempo*, in *Franco Matacotta poeta dell'impegno civile e politico*, Fermo, Andrea Livi editore, 2018, pp. 7-15; p. 7.

⁷⁸ Cfr. Luca Dolfi, *Il suono della fisarmonica*, in *Franco Matacotta*, cit., pp. 51-69; Riccardo Renzi, *Un ritratto di Franco Matacotta tra poesie, amicizie e inediti*, «Diacritica», fasc. 51, vol. II, 15 marzo 2024, pp. 167-194.

⁷⁹ Manfredini, *Sibilla Aleramo e l'arcipelago della prosa*, cit., p. 83.

⁸⁰ *Nota al testo*, cit., p. 28.

considerata ridondante rispetto alla vicenda principale. La tensione erotica venne mitigata, attraverso la rimozione degli elementi più eccessivi, per contenerla dentro una soglia moralmente accettabile, mentre i riferimenti mitologici e i preziosismi stilistici furono in gran parte eliminati per sgomberare il romanzo da cliché e orpelli eccessivamente lirici, percepiti come elementi inerti e pesanti. Persino il passo in cui Aleramo si declamò «io l'anarchica» (1927, p. 104) fu prudentemente rimosso nella rielaborazione che guardava all'Italia del dopoguerra (e ai nuovi compagni politici di Aleramo), dopo aver resistito indenne agli anni del fascismo.

Il rimaneggiamento del 1947 fu eseguito secondo un'impostazione correttiva ed è frutto di un lavoro di attualizzazione, volto a rendere il romanzo più vicino ai gusti del tempo e condurre Aleramo nella contemporaneità della nuova Italia repubblicana. Ancora nel 1982 la *Nota al testo* dell'edizione mondadoriana lodava l'eliminazione di quegli elementi «a tutta evidenza inessenziali a un racconto del vissuto»⁸¹ mentre il ripristino della redazione contenuta nella *princeps* consegna una visione più autentica dell'espressione poetica aleramiana, oltre che rispettare la volontà ultima dell'autrice. L'operazione del 1947 fu un caso eccezionale nel suo percorso autoriale, in quanto il «“letterariese”» che tentò di eliminare costituisce la manifestazione dell'«aspirazione alla persistenza» di Aleramo, quasi sempre disinteressata alla «dimensione diacronica della lingua» e resistente al mutare dei tempi, al punto da pagarne il prezzo e rischiare di compromettere «la possibilità di essere letta, compresa e apprezzata».⁸² La resa complessiva della prosa di *Amo, dunque sono* fu depotenziata dalla «purificazione» del 1947, che indebolì il nucleo altamente lirico del romanzo, frutto invece di un «mondo poetico coerente, omogeneo, amalgamato, che si nutre di tematiche personali che definiscono il suo immaginario privato ed artistico».⁸³ L'edizione 1947 passò quasi inosservata, schiacciata dai fermenti dell'epoca – che si concentrarono su altri autori, opere e generi –, sancendo una stagione della vita di Aleramo, l'ultima, in cui il riconoscimento di pubblico e critica rimase, nonostante gli sforzi, più anelato che ottenuto. Fedele a sé stessa, la volontà espressa nei diari di ripristinare,

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Manfredini, *Sibilla Aleramo e l'arcipelago della prosa*, cit., pp. 84, 85.

⁸³ Zucchi, *Il percorso esistenziale di Sibilla Aleramo*, cit., p. 361.

ormai quasi ottantenne e nel pieno degli anni Cinquanta, la prima redazione di *Amo, dunque sono* non fu altro che l'ennesima testimonianza della «sincerità spregiudicata»⁸⁴ necessaria per l'aderenza fra vita e arte, a cui Aleramo aveva votato la sua intera esistenza.

⁸⁴ Conti, *Postfazione*, cit., p. 106.

Riferimenti bibliografici

Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata, a cura di Bruna Conti e Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1981.

Nota al testo, in Sibilla Aleramo, *Amo, dunque sono*, introduzione di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1982, pp. 27-28.

Sibilla Aleramo, *Amo, dunque sono*, Milano, Mondadori, 1927.

Il primo passo. Confessioni e ricordi di scrittori contemporanei, a cura di Luigi Maria Personè, Nemi, Firenze, 1930, pp. 15-19.

Amo, dunque sono, edizione riveduta e corretta dall'Autrice, Milano, Mondadori, 1947.

Diario di una donna. Inediti 1945-1960, con un ricordo di Fausta Cialente e una cronologia della vita dell'autrice, scelta e cura di Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1978.

Un amore insolito. Diario 1940-1944, con una lettura di Lea Melandri e una cronologia della vita dell'autrice, scelta e cura di Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1979.

Dialogo con Psiche, a cura di Bruna Conti, Palermo, Novecento, 1991.

Orsa Minore. Note di taccuino e altre ancora, a cura e introduzione di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, 2002.

Il frustino, a cura di Anna Nozzoli, Novara, Interlinea, 2009.

Il passaggio, a cura di Bruna Conti, Milano, Feltrinelli, 2020.

Franca Angelini, *Un nome e una donna*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 64-72.

Fiora A. Bassanese, *Sibilla Aleramo: Writing as Personal Myth*, in *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, ed. Robin Pickering-Iazzi, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, pp. 137-165.

Piero Boitani, *Ulisse*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., vol. V, *Percorsi*, 2 tt., t. II, *L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 533-551.

Simone Caltabellotta, *Un amore degli anni Venti. Storia erotica e magica di Sibilla Aleramo e Giulio Parise*, Milano, Ponte delle Grazie, 2015.

René de Ceccatty, *Sibilla Aleramo. Notte in un paese straniero*, Roma, Inschibboleth, 2021.

Roberta Cesana, *Una (nuova) donna di Sibilla Aleramo: la ricezione negli anni Settanta di un romanzo archetipico di inizio Novecento*, in *Libri e rose. Le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*, a cura di Roberta Cesana e Irene Piazzoni, Milano, Milano University Press, 2024, pp. 15-40.

Sabina Ciminari, *Sibilla Aleramo e il suo editore: una lettura dei Diari*, «La Fabbrica del libro», IX, 2, 2003, pp. 34-40.

Bruna Conti, *Due bauli. Le carte dell'Archivio*, in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, a cura di Franco Contorbia, Lea Melandri, Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 13-26.

Postfazione, in Sibilla Aleramo, *Il passaggio*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 97-114.

Oreste Del Buono, *La letteratura popolare: i «Libri verdi», i «Libri azzurri», i «Romanzi della Palma», i «Libri gialli»*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del Convegno di Milano, 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 93-97.

Laura Di Nicola, *Il sogno d'amore di Sibilla Aleramo*, «Bollettino di italianistica», 1, 2025, pp. 81-93.

Luca Dolfi, *Il suono della fisarmonica*, in *Franco Matacotta, Franco Matacotta*, Atti del convegno di studi di Bergamo, a cura di Gabriele Morelli, Bergamo, Cooperativa Studium Bergomense, 1987, pp. 51-69.

- Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, Utet, 2002.
- Franco Ferrucci, *Il mito*, in *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, 6 voll., vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 513-549.
- Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018.
- Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di Francesco Giasi, Torino, Einaudi, 2023.
- Rita Guerricchio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nisi-Lischi, 1974.
- Il romanzo epistolare o l'epistolario romantico di Sibilla Aleramo*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 46-59.
- Maggie Günsberg, *The Importance of Being Absent: Narrativity and Desire in Sibilla Aleramos Amo dunque sono*, «The Italianist», 13:1, 1993, pp. 139-159.
- Manuela Manfredini, *Sibilla Aleramo e l'arcipelago della prosa: un percorso linguistico*, in *Sibilla Aleramo. Una donna nel Novecento*, Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato-Alessandria, 29-30 giugno 2018, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2019, pp. 71-88.
- Lea Melandri, *Scrittura e immagine di sé: la «mente androgina» in Virginia Woolf e il tema dell'«estasi» negli scritti di Sibilla Aleramo*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 75-87.
- Elisabetta Mondello, *L'immagine di Sibilla nella stampa femminile dei primi decenni del Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 260-271.
- Alba Morino, *Sibilla Aleramo e Franco Matacotta. Meccanismi di un combattimento*, in *Franco Matacotta*, Atti del convegno di studi di Bergamo, a cura di Gabriele Morelli, Bergamo, Cooperativa Studium Bergomense, 1987, pp. 91-100.

Anna Nozzoli, *Introduzione*, in Sibilla Aleramo, *Il frustino*, a cura di Anna Nozzoli, Novara, Interlinea, 2009, pp. 5-24.

Paolo Puppa, *Il teatro. Il mito e altri miti*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., vol. IV, *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 589-616.

Daniela Quarta, *Percorsi di memoria e percorsi di scrittura nell'opera di Sibilla Aleramo*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 95-109.

Riccardo Renzi, *Un ritratto di Franco Matacotta tra poesie, amicizie e inediti*, «Diacritica», fasc. 51, vol. II, 15 marzo 2024, pp. 167-194.

Marco Rossi, *Neopaganismo e arti magiche nel periodo fascista*, in *Storia d'Italia, Annali*, 27 voll., vol. XXV, *Esoterismo*, a cura di Gian Mario Cazzaniga, Einaudi, Torino, 2010, pp. 599-627.

Alessandra Spada, *Bibliografia*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 289-325.

Carlo Verducci, *Franco Matacotta testimone del suo tempo*, in *Franco Matacotta poeta dell'impegno civile e politico*, Fermo, Andrea Livi editore, 2018, pp. 7-15.

Marina Zancan, *Una donna di Sibilla Aleramo*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, 4 voll., vol. IV, *Il Novecento*, 2 tt., t. I, *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 101-148.

Introduzione. «Un cumulo polveroso che vorrebbe sfidare l'avvenire», in *L'Archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione*, a cura di Marina Zancan e Cristiana Pipitone, Fondazione Istituto Gramsci, 2006, pp. 5-12.

Valentina Zucchi, *Il percorso esistenziale di Sibilla Aleramo: la scrittura verso una nuova identità, la libertà e l'amore*, «Cuadernos de Filología Italiana», 29, 2022, pp. 357-368.