

Sibilla Aleramo och den självbiografiska pakten

Ulla Åkerström

Med utgångspunkt från diskussionerna kring den självbiografiska pakten kan det vara intressant att titta närmare på ett berömt exempel i den italienska litteraturen, närmare bestämt en roman med en tydlig självbiografisk bakgrund, men som ändå inte rakt av kan definieras som en självbiografi. Boken, som senare skulle komma att ses som en feministisk klassiker och som redan i sin samtid från första stund blev omdebatterad, publicerades för första gången 1906 och heter *Una donna* (En kvinna).¹ Författaren var pseudonymen Sibilla Aleramo. Det blev snart känt att en ung kvinna vid namn Rina Faccio gömde sig bakom namnet, och att romanen baserade sig på hennes egna erfarenheter i ett olyckligt äktenskap med en man som hon till sist lämnat. Publiceringen av boken innebar också ett slags officiell start för Rina Faccios nya liv, och för hennes nya identitet. Sibilla Aleramo blev snabbt mer än en pseudonym; det blev det namn hon därefter använde liksom de flesta runt omkring henne.

Sibilla Aleramo föddes alltså som Rina Faccio år 1876 i Alessandria i norra Italien, äldst av tre syskon i en välbärgad familj, och hennes historia är numera allmänt känd: familjens flytt till Syditalien där pappan tar hand om ledningen av en fabrik, hennes eget arbete som ung flicka på fabriken kontor, det ödesdigra mötet med en ung man som lurar eller driver henne till en första sexuell erfarenhet, ofta tolkad som en våldtäkt, och som leder till äktenskap och så småningom födseln av en älskad son. På grund av slitningar mellan makarna och makens brutalitet lämnar till sist den unga kvinnan äktenskapet, av rädsla för att upprepa moderns dåliga erfarenheter i ett äktenskap som slutade med självmordsförsök och sinnessjukhus. Denna historia är alltså också verkligheten som ligger till grund för *Una donna*. Men samtidigt som det obestriddligen finns en tydlig och uttalad självbiografisk bakgrund, är det inte fråga om en ren självbiografi. På försättsbladet kallas boken *roman* och trots att romanen är berättad i första person, finns det i texten inga explicita antydningar till att jagberättaren är identisk med författaren. Inga egennamn används heller i romanen, utan de olika personerna benämns såsom “min far”, “min mor”,

¹ Boken gavs ut första gången av förlaget S.T.E.N, Roma-Torino 1906, och har därefter getts ut på flera förlag i olika utgåvor (bl.a. Treves, Milano 1919, Bemporad Firenze 1921, Mondadori, Milano 1931, 1938, 1944, Feltrinelli, Milano 1950, 1973, 1982, Loescher, Torino 1978, etc.). Utgåvan som citeras här är en nyutgåva av Feltrinellis utgåva från 1950 som reviderades 2003 och kom ut i sin femtionde upplaga 2007. *Una donna* har kommit ut på svenska två gånger. Första gången i en förkortad version översatt av Georg Branting, publicerad som följetongsbilaga i några nummer av tidskriften *Mitt hem* under våren 1908. En nyöversättning av Monica Vessberg med titeln *En kvinnas liv* publicerades 1988 av Stockholmsförlaget Forum.

“min make” – innan giftermålet “den unge mannen” –, “min son”, “amman”, “profeten”, “norskan” och så vidare. Man kan tolka denna avsaknad av namn som en önskan hos författaren att generalisera skeendet och göra det till något mer än bara en personlig historia. “Una donna” blir en kvinna bland många, hennes öde ett bland många. Det är alltså tydligt att jagberättaren tycks vilja skapa en distans mellan “verkligheten” och dikten och samtidigt skapar hon sig själv, eller rättare sagt en idealbild av sig själv och sitt förflutna.

Una donna blev startskottet inte bara för Sibilla Aleramos nya existens utan också för det konstverk, eller rentav “mästerverk” (på italienska “capolavoro”) som var hon själv och hennes liv – “av mitt liv har jag, som otämjd älskande, gjort det mästerverk som jag inte har haft tillfälle att skapa i poesin” – , och som hon sedan ägnade resten av sitt liv åt ända fram till sin död 1960.² I detta “mästerverk” ingår hennes diktsamlingar, hennes dagböcker och hennes rika brevväxlingar med en mängd personer, bland vilka återfinns flera av de otaliga kända författare och framför allt poeter som hon hade kärleksrelationer med.³ Forskningen om Sibilla Aleramo och hennes liv rör sig ständigt kring de två polerna liv-verk, så till den grad att den italienska litteraturforskaren Anna Nozzoli redan 1986 ansåg att det var en utsliten och i det närmaste irriterande nödvändighet.⁴ Forskningen är också överens om att *Una donna*, trots den självbiografiska bakgrunden, är en anpassad och idealiserad bild av skeendet och av huvudpersonens personliga kris, något som också Sibilla Aleramo själv var medveten om redan från början och senare beskrev så här i sin dagbok 1939:

På sidorna återskapade jag min barndom, sedan min ungdomstid, tiden när min far för mig var det mest lysande mänskliga exemplar, och nästan ett uttryck för gudomligheten på jorden. Jag arbetade ytterst koncentrerat, på grund av ett behov av syntes och samtidigt av tvingande och plågsam klarhet. [...] Det var bara senare, året innan [...] som jag [...] gav min bok, då den långsamt utvecklades, en vidare mening, karaktären av en mission som gick utöver min egen person, vilket ledde till att den senare skulle

² “Ho fatto della mia vita, come amante indomita, il capolavoro che non ho avuto così modo di creare in poesia.” Så skrev Sibilla Aleramo i sin dagbok 18 mars 1942. Se Sibilla Aleramo, *Un amore insolito*, 1979, s. 147.

³ Bland dessa författare återfinns Giovanni Cena, Vincenzo Cardarelli, Giovanni Papini, Giovanni Boine, Clemente Rebora, Dino Campana, Salvatore Quasimodo, med flera. Särskilt kan relationen med Campana nämnas. Brevväxlingen mellan honom och Aleramo gavs ut av Feltrinelli år 2000 med titeln *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918* (“En resa kallad kärlek. Brev 1916-1918”). En film har också gjorts om förhållandet, *Un viaggio chiamato amore*, från år 2002 i regi av Michele Placido med Laura Morante som Aleramo och Stefano Accorsi som Campana.

⁴ Anna Nozzoli, “Il romanzo di sé. La narrativa di Sibilla Aleramo”, in F. Contorbis, L. Melandri, A. Marino (eds.) (1986), *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, s. 104.

komma att definieras som ett slags feminismens Bibel – inte helt exakt, för övrigt.⁵

De flesta kritiker tar alltså för givet det som Sibilla Aleramo också själv bekräftar, nämligen att hon inte har haft som ambition att exakt återge sin historia, och en del uppfattar en ambiguitet som går ut på att hon samtidigt som hon velat återge sin berättelse i en närmast realistisk/naturalistisk tradition, också medvetet har utnyttjat den för att uppnå sina egna mål. När hon omskapar sin egen berättelse och försöker föra upp den på en allmängiltig nivå, mytologiserar hon också sin egen historia. Rita Guerricchio menar till exempel i sin grundläggande studie *Storia di Sibilla* från 1974 att Aleramo i sin roman medvetet utnyttjar sin historia för att understryka och visa fram vissa ideologiska komponenter, såsom reflektionerna kring kvinnans emancipation och den i sammanhanget nödvändiga sociala revolutionen (Guerricchio 1974, s. 80). Anna Nozzoli, som har studerat några olika versioner av manuskriptet, påpekar att strykningarna och ändringarna i den slutgiltiga versionen tycks bekräfta skapelsen av en personlig myt som består av "hjältemod och martyrskap, askes och renhet", till nackdel för en tidigare bild som hade kvar rester från de ursprungliga dagboksanteckningarna.⁶ Också Lea Meandri visar hur konstruktionen av en idealbild av jaget (på italienska "un'immagine ideale di sé") leder, helt medvetet från författarens sida, till ett slags "religion":

Den självbiografiska karaktären, och förmodligen också det händelseförlopp som berättas, har, på grund av den känslomässiga och fantastiska effekt den kan framkalla, vilselett till den grad att konstruktionen av en *idealbild av jaget*, som utförts med en stringens och samklang som är nästan geometrisk, blandas ihop med författarens verkliga erfarenhet.

Där man har velat se ett exempel på en historisk förvandling av den kvinnliga personligheten, och en kvinnas födelse, tar man i själva verket del av *en guds födelse* och en religions, må så vara ihopblandad med, som Sibilla säger, "asketism och hedendom". Boken, som skulle vara en trogen avskrift av livet, blir till ett evangelium av den som känner sig som

⁵ "Ricreavo sulle pagine la mia infanzia, poi la mia fanciullezza, il tempo in cui mio padre era stato per me il più raggianti esemplare umano, e quasi l'espressione della divinità in terra. Lavoravo con una concentrazione estrema, per un bisogno di sintesi e insieme di chiarezza, imperioso e tormentoso. [...] Fu soltanto più tardi, l'anno seguente [...] ch'io [...] diedi al mio libro, con lento sviluppo, un senso più ampio, il carattere di una missione trascendente la mia persona, per cui più tardi esso doveva venir definito una specie di Bibbia del femminismo – non del tutto esattamente, del resto." (*Un amore insolito*, s. 330.)

⁶ På italienska: "di eroismo e martirio, di asceti e purezza". Anna Nozzoli, "L'elaborazione di *Una donna*: storia di un manoscritto", i A. Buttafuoco och M. Zancan (eds) (1988), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, s. 34.

“förvaltare av sanningen”, destinerad att representera “något ovanligt i den mänskliga känslans historia”.⁷

Sibilla Aleramo arbetade i flera år med *Una donna* innan den till sist gavs ut. Hon var med största sannolikhet inspirerad av sin nye livskamrat Giovanni Cena, som höll på att skriva sin bok *Gli ammonitori*, en roman som också var skriven i självbiografisk form och hade inslag av en stark social polemik.⁸ *Una donna* bearbetades och skrevs om i flera olika versioner, och det är allmänt känt att Cena, som Aleramo levde tillsammans med i flera år efter att hon lämnat sin man, också påverkade arbetet. Cena var själv poet, författare och redaktör för tidskriften *Nuova antologia*, där också Sibilla var medarbetare. Bearbetningarna av de olika versionerna av *Una donna* var såväl rent stilistiska som innehållsmässiga. Arbetet med romanen påbörjades 1902, och det gjordes åtminstone tre ordentliga omarbetningar av manuset, men förmodligen var det frågan om en kontinuerlig process av ändringar och omskrivningar som pågick fram till det att boken till sist lämnades in för tryckning. Från den ursprungliga första versionen, som mest liknar dagboks-anteckningar som rekonstruerats av minnet, bearbetas texten fram till den slutgiltiga versionen (Zancan 1998, s. 185). Aleramo förnekade inte Giovanni Cenas aktiva roll i bearbetningen av texten, och hon kommenterar den också i senare sammanhang. Framför allt verkar hon i efterhand ha upplevt det nästan som ett övergrepp att Cena fick henne att stryka förhållandet som hon hade haft med den unge poeten Felice Damiani innan hon och Cena blev ett par. Aleramo berättar om saken i sin bok *Il passaggio* som publicerades 1919 och som hon kallade roman, men som är långt ifrån en traditionell sådan. *Il passaggio* är skriven på en starkt poetisk prosa och består av en samling hågkomster där författaren utgår från sitt eget liv, ibland berättade i första person och ibland i tredje person, utan kronologisk ordning. 1939 började Aleramo skriva en text om Giovanni Cena och deras förhållande, en text som aldrig blev färdig men som hon senare förde in i sin dagbok. I texten kommenterar hon både sin första romans tillkomst och det hon skrev 1919 om *Una donna* i *Il passaggio*:

⁷ “Il carattere autobiografico, e probabilmente la vicenda che vi è narrata, per l’effetto emotivo e fantastico che può suscitare, hanno tratto in inganno al punto da far confondere la costruzione di una *immagine ideale di sé*, condotta con un rigore e una linearità quasi geometrica, con l’esperienza reale dell’autrice.

Dove si è voluto vedere l’esempio di un cambiamento storico della personalità femminile, e la nascita di una donna, in realtà si assiste alla *nascita di un dio* e di una religione, sia pure impastata, come dice Sibilla, di «ascetismo e paganesimo». Il libro, che doveva essere una fedele trascrizione della vita, diventa il vangelo di chi si sente «depositaria di verità», destinata a rappresentare «qualcosa di raro nella storia del sentimento umano».” (Lea Meandri, “Un pudore selvaggio, una selvaggio nudità”, i *Coscienza e scrittura*, s. 41.)

⁸ Giovanni Cena levde 1870-1917. *Gli ammonitori* publicerades 1903.

Och Cena, som arbetade i sin hörna i arbetsrummet där besökare brukade tas emot, hade gjort en del lämpliga iakttagelser, och visat mig var det var nödvändigt att förkorta och utveckla, och han hade insisterat på att jag i den sista delen skulle ta bort allt som rörde Felice. För att det skulle framgå utan missförstånd att det inte var för en mans skull som jag hade beslutat mig för att ändra mitt liv. Ur en viss synvinkel hade han haft rätt: fortfarande idag finns det många som anser att det övertygande värdet i konklusionen står att finna i frånvaron av något som helst romantiskt kärlekselement: det finns inget annat än den nakna skoningslösa medvetenheten hos en kvinna gentemot henne själv, gentemot plikten mot henne själv. Men jag hade gått med på det med tvekan, med känslan av att begå en synd – “Den enda verkliga synden i mitt liv” skrev jag senare i *Il Passaggio* – . Boken, som var ett djupt vittnesmål av ärlighet, en ärlighet som jag kände och alltid hade känt som högsta norm, och kanske den enda, avslutades alltså med ett ingrepp av mannen i de val som gjorts av mitt kvinnliga sinne, om inte med en lögn, så åtminstone med en stympning av verkligheten. Jag ångrade mig och gör det fortfarande. [...] Med min, på den tiden lätta handskrift, nästan som på vingar, skrev jag under de där åren om boken helt, en gång och sedan en gång till.⁹

1903 fick den äldre väninnan och kvinnoaktivistinnan Ersilia Majno (1859-1933), en ledargestalt inom den så kallade praktiska feminismen i Milano och grundare av “Casa dell’Unione femminile” i samma stad, läsa texten som den förelåg då, och hennes våldsamma och för Faccio/Aleramo oväntade reaktioner skapade en konflikt mellan de båda.¹⁰ Majno hade uppfattningen att en kvinna borde lämna sina egna behov därhän och göra allt för sina barn, och således var hon emot det faktum att huvudpersonen i romanen lämnar sin son för att leva sitt eget liv. Hon var också emot att så intima erfarenheter som det sexuella utnyttjandet som romanens huvudperson utstod lämnades ut, och huvudpersonens övertygelse att hon skulle kunna finna “lyckan” hos en annan man, trots sina dåliga erfarenheter i äktenskapet. Om Giovanni Cena påverkade

⁹ “E Cena, che lavorava dal suo canto nello studiolo ove si ricevevano visitatori, m’aveva fatto opportune osservazioni, indicandomi ov’era necessario abbreviare e sviluppare, e insistito perché togliessi, nell’ultima parte, tutto quanto riguardava Felice. Perché risultasse senza equivoci che non per un uomo m’ero risolta al taglio della mia vita. Sotto un certo aspetto egli aveva avuto ragione: ancor oggi molti trovano che il valore persuasivo di quella conclusione sta nell’assenza di qualsiasi elemento amoroso e romantico: non v’ha che una nuda spietata coscienza di donna di fronte a se stessa, al dovere verso se stessa. Ma io avevo ceduto esitando, col senso di commettere peccato – «Il solo vero peccato della mia vita» scrissi più tardi nel *Passaggio* – . Quel libro, testimonianza profonda di sincerità, quella sincerità ch’io sentivo e sempre sentii quale norma suprema, e forse unica, si chiudeva, ecco, per l’intervento dell’uomo nelle deliberazioni della mia anima femminea, se non proprio con una menzogna, per lo meno con la mutilazione della verità. Ne portai, ne porto ancora rimorso. [...] Con la mia scrittura dal segno allora lieve, quasi d’ala, rifeci nel giro di quegli anni, la stesura del libro per intero, una volta e poi un’altra.” (*Un amore insolito*, s. 334-335.)

¹⁰ Jfr. Emma Scaramuzza 2004, s. 105-107.

Aleramo att eliminera Felice Damiani ur sin text, så ledde förmodligen Majnos reaktion till att också Cena eliminerades, påpekar litteraturprofessorn Marina Zancan:

Jagets återfödande till en kvinnlig idealbild, som är sådan att den inre helheten och perfektionen förkroppsligas och således modifierar den narrativa kompositionen: minnet, som filtreras genom en dominerande tanke om jaget, löser upp färgerna och bilderna av det upplevda, omvandlar det i en enhetlig berättelse om en föredömlig historia.¹¹

Att Sibilla Aleramo hade en avsikt med *Una donna* som gick utöver viljan att berätta sin egen historia, framgår tydligt i romanen, som särskilt mot slutet innehåller en stark polemik mot samhället och avsaknaden av rättigheter för kvinnor. Hon är också mycket kritisk till den samtida litteraturen skriven av andra kvinnor, en kritik som inte är helt rättvis men som tydligt visar Aleramos önskan inte bara att förbättra kvinnornas situation utan också att förnya litteraturen. I ett brev till den svenska förebilden Ellen Key, som Aleramo lärde känna i Rom i april 1907 och som på hennes begäran läste och kommenterade *Una donna*, skriver den italienska författarinnan att hon är beredd att omarbeta boken inför eventuella nyutgåvor och översättningar, i syfte att bättre få fram sitt budskap. Ellen Key var inte övertygad om att romanens huvudperson hade gjort rätt, och ansåg att hon borde ha försökt mer ihärdigt att hålla ihop familjen och inte lämna maken, ett i sig förvånande omdöme från en person som Ellen Key, som i *Livslinjer I. Kärleken och äktenskapet* från 1903 uttryckt åsikten att skilsmässa var något positivt¹². Så här skriver Sibilla Aleramo den 28 juli 1907 till Ellen Key, vilken då befinner sig i Florens:

Kära och goda,
tack med hela sinnet för att du så ärligt skrivit till mig om ditt intryck och ditt omdöme, som därför är desto mer värdefulla för mig. Du har rätt. Min bok måste verkligen vara bristfällig i sin psykologiska tydlighet: jag hoppades, när jag bestämt mig för att publicera den, att den skulle förstås ändå, att den skulle ha haft en framför allt suggestiv verkan, utan nödvändighet att allt stakades ut och förklarades matematiskt. Men jag har

¹¹ “Se dunque Cena ha determinato l’espunzione dal testo di Felice Damiani, Ersilia ha quanto meno provocato quella di Giovanni: l’assenza, nella conclusione, di qualsiasi elemento amoroso accentua [come scrive Sibilla nel ‘39], la nuda coscienza di una donna di fronte a se stessa che, a partire da *Una donna*, accompagnerà gran parte della sua scrittura. La rigenerazione di sé in una figura ideale di donna, in grado di incarnare la totalità e la perfezione interiori modifica, dunque, il tessuto narrativo: la memoria, filtrata da un pensiero dominante di sé, stempera i colori e le immagini del vissuto, lo trasforma nel racconto unitario e uniforme di una storia esemplare” (Zancan 1998, s. 195.)

¹² Se Ulla Åkerström 2010, s. 155-180.

blivit övertygad om att jag misstog mig; några sällsynta själar har sagt mig det som du säger: ”Jag förstår allt, men publiken kan det inte, och blir förvirrad.” Och boken är skriven *också* för publiken.

Angående det som rör den materiella frågan, trodde jag att jag hade visat tillräckligt att kvinnan tidigare hade blivit *övertygad* om att en samlevnad under samma tak inte skulle vara möjlig utan ett intimt samliv med *den där* mannen, vilken till och med under svartsjukekriserna inte tyglade sin egen sinnlighet. Angående den juridiska frågan är saken den att advokaterna förklarade att inte ens sjukdomen var tillräckligt skäl, eftersom en paragraf i vår lagsamling fastställer att hustrun inte kan begära separation om makens äktenskapsbrott inte begåtts i makarnas hem. Kvinnan tyckte vidare, med en viss anarkistisk instinkt, att det var motbjudande att överlämna åt ”lagen” en fråga som det tycktes henne att endast hon hade rätt att avgöra. På så sätt blev den *mystiska föreningen*, som du så väl uttrycker det, sannerligen den yttersta stimulansen som ledde till befrielsehandlingen, och som jag trodde löpte genom hela boken, fastän det aldrig antyds långvarigt eller med avsikt: utan det tycktes som om den mörka skuggan från moderns galenskap borde vara ständigt närvarande i läsarens sinne och att alla i sista delen borde känna den tragiska betrycktheten av den... Och jag har däremot sett att väldigt många inte alls har märkt den.

Men kanske för att denna känsla också i den vanliga läsarens blick skall erhålla *den nödvändiga vikten av den psykologiska sanningen*, kommer det att räcka med att göra några korta tillägg här och där med mer signifikativa och kraftfulla ord. Jag skall tänka på det inför en ny italiensk upplaga och för de utländska utgåvorna. Trots att denna stackars bok ger intryck av att ha skrivits i en handvändning, så skulle du bara veta hur många gånger jag har börjat om på den, just eftersom jag inte lyckades att ge ett tydligt uttryck för den smärtsamma verklighet som jag hade upplevt! Till sist tycktes det mig att jag inte längre skulle kunna modifiera någonting, jag var utmattad... Det är något förskräckligt att *till ord* omvandla sanningens ljus, denna sanning som lyser *i tysthet* inom oss! Men jag var tvungen att göra det. Och även om jag känner att jag bara har lyckats till hälften, gör det mig inte nedstämd. Något har rört sig i en del sinnen efter min bok, alltså har allt inte varit förgäves.¹³

Om det hade funnits några tvivel tidigare angående Sibilla Aleramos syfte med sin bok, så borde de blekna efter denna tydliga deklaration. Dateringen visar

¹³ Den italienska originalversionen av brevet, som finns bevarat i Ellen Keys samling på Kungliga biblioteket i Stockholm, är publicerad i sin helhet i min ovannämnda artikel, s. 169-170.

också att hon från början hade ett syfte med boken som gick utöver att bara berätta om sina erfarenheter, och att hennes senare dagboksanteckningar, som den som redan citerats här från 1939, inte handlar om någon efterkonstruktion.

Hur är då *Una donna* uppbyggd? Den traditionella förekomsten i den självbio-grafiska formen av två "jag" i texten, det *berättade jaget* och det *berättande jaget*, som Rita Guerrichio kallar "autrice"/"scrittrice" (författare/skribent) och "témoin" /"personaggio" (vittne/rollfigur), och de förflyttningar mellan olika tidsnivåer i texten fram och tillbaka i tiden som dessa två medger, förekommer i romanen (Guerrichio 1974, s. 89). Berättelsen delas upp i ett dubbelt tidsperspektiv mellan det förflutna "då" och det "nu" som det berättande jaget befinner sig i, på en ort och i en situation som inte är kända för läsaren från början. Detta är mycket vanligt för formen, liksom greppet att vänta med att avslöja både berättarsituationen och orsaken till att historien berättas, för att inte avslöja allt på en gång och på så sätt höja spänningen. I traditionellt förstapersonberättande är det regel att den berättade tiden och det berättande jagets nu smälter samman när berättelsen når slutet, och så sker också i *Una donna*. Rörelserna fram och tillbaka i tiden som frångår berättelsens rent kronologiska ordning, kan bestå av återblickar till det förflutna eller föregripanden av kommande händelser. Denna sistnämnda figur är vanlig i förstapersonberättandet på grund av dess retrospektiva karaktär, eftersom den möjliggör för berättaren att göra antydningar om framtiden och om sin situation i skrivande stund. I *Una donna* följer berättelsen en kronologisk ordning, men redan på första sidan framgår det för läsaren att berättarjaget ser tillbaka på sitt liv och att det finns ett *nu* där hon sitter och skriver och ett *då*, som hon ser som en dröm: "Jag ser på nytt den lilla flicka som jag var vid sex, vid tio års ålder, men som om jag hade drömt henne. En vacker dröm, som den minsta påminnelse om den nuvarande verkligheten kan få att skingras."¹⁴ Berättarsituationen är alltså okänd ända fram till slutet, då vissa antydningar ges om hur det berättande jaget har det, men utan några egentliga konkreta detaljer. Det är det berättande jagets synvinkel som dominerar och som återger hur det berättade jaget upplevde olika händelser och situationer, ofta med analyserande kommentarer som exempelvis när hon berättar om hur gärna hon hade velat älska sin fästman utan att lyckas: "Jag ville tro på min lycka, den nuvarande och i framtiden; jag ville finna kärleken vacker och stor, den där kärleken som vid sexton års ålder sammanfattar livets mystiska poesi för flickan. Och ingen i min närhet, såg mig i ögonen, sa mig de ord av sanning och kraft som jag

¹⁴ "Rivedo la bambina ch'io ero a sei, a dieci anni, ma come se l'avessi sognata. Un sogno bello, che il menomo richiamo della realtà presente può far dileguare." (*Una donna*, s. 1.)

fortfarande hade kunnat förstå.”¹⁵ För att föra vidare berättandet och samtidigt ge kommentarer ställer berättaren mycket ofta frågor som är ledande och samtidigt fungerar som en kommentar till skeendet. Ofta radas frågorna upp efter varandra, ibland varvade med utrop, i en stil som åtminstone hos den nutida läsaren inte sällan kan upplevas som teatralisk, men som vittnar om en önskan hos berättaren att levandegöra skeendet och skapa en lust hos läsaren att fortsätta läsningen, som i följande exempel när det berättade jaget sätter sig att skriva efter att maken har uppmanat henne till det:

Vad skulle jag vänta mig? Skulle jag samla all min energi, sikta på att erövra sinnesfrid genom att bidra till det humanitära arbete som ensamt förädlar existensen? Eller aldrig mer, aldrig mer le ett lyckligt leende som skulle göra mig vacker inför min son?

Pennan stannade, jag sprang in i rummet, slängde mig på knä på samma ställe där jag, under en numera avlägsen natt, hade viskat till en sovande liten varelse min avsikt att dö. Hur kom det sig att min mors namn kom till mina läppar med en snyftning? Hur kom det sig att jag fylldes av ett trängande behov av att be, att åkalla en hemlig Makt/Kraft som min mors hjärta måste ha vänt sig till när det var fyllt av smärta? Jag vet inte. Det var den enda gången i mitt liv som jag längtade efter att Tro på en gudomlig Vilja, som jag väntade på med knäppta händer. Och i denna åkallan fanns all förtvivlan från en själ som känner sig svag, utmattad, på samma gång som den har skymtat framför sig den långa väg som den måste färdas...”¹⁶

Ibland kommenteras skeendet med ett “kanske” och inte sällan upplyser berättaren om att hon inte är säker på vad hon minns. Ibland ser hon tillbaka direkt från sin berättarposition och använder presens. Att berättaren har ett syfte med sina återblickar framgår tidigt i boken, även om det inte genast framgår vad det rör sig om, men tidigt börjar hon antyda genom förningar vad det hela skall mynna ut i. Hela skeendet har satts samman i en komposition

¹⁵ “Io volevo credere alla mia felicità, presente e avvenire; volevo trovare bello e grande l'amore, quell'amore dei sedici anni che riassume alla fanciulla la poesia misteriosa della vita. E nessuno, vicino a me, mi guardava negli occhi, entrava nella mia anima, mi diceva le parole di verità e di forza ch'io avrei ancora saputo comprendere.” (Ibid., s. 32)

¹⁶ “Che cosa dovevo attendermi? Dovevo chiamare a raccolta tutte le mie energie, avviarmi alla conquista della mia pace concorrendo all'opera di umanità che sola nobilita l'esistenza? O mai più, mai più un sorriso felice m'avrebbe resa bella dinanzi a mio figlio?”

La penna si fermò, io corsi in camera, mi gettai in ginocchio al punto stesso ove, in una notte ormai lontana, avevo sussurrato ad una piccola creatura dormiente il mio proposito di morte. Come fu che mi salì alle labbra il nome di mia madre con un singhiozzo? Come fu che un bisogno m'invase lacinante, di pregare, d'invocare la Potenza occulta a cui doveva aver ricorso tante volte il cuore di mia madre quand'era gonfio di pena? Non so. Fu l'unica volta in vita mia ch'io aspirai alla Fede in una Volontà divina, ch'io attesi a mani giunte. E in quell'appello era tutta la disperazione di uno spirito che si sente debole, esausto, nel momento stesso in cui ha intraveduto una lunga via da percorrere...” (ibid, s. 79-80).

som leder mot en enda sak, att förklara vad som hänt och samtidigt formulera en anklagelse mot alla de omständigheter som drivit henne till det. Det blir på så sätt också en sorts bekännelse. Det är inte ovanligt att självbiografier, både "verkliga" och fiktiva, har formen av bekännelse och/eller apologi.¹⁷ De olika typerna går in i varandra, överlappar och kompletterar och kan komma i konflikt med varandra. En bekännelseroman kan också innehålla en anklagelseakt, stundom förenad med en önskan att förlåtas. Bekännelseformen medför särskilda retoriska konsekvenser som skiljer den från andra former av förstapersonberättande. I en bekännelse finns en avsikt hos jagberättaren att berätta något hemligt, skamligt eller skuldtyngt om sig själv inför någon annan. En bekännelse kan ses som en "act of community", vilket innebär att bekännarens formella avsikt är att bli (åter)upptagen i en gemenskap som hon måste existera i och som måste bekräfta henne.¹⁸ Detta innebär att mottagarens/"konfessorns" roll får en viktig betydelse för hur jagberättaren utformar sin bekännelse. En situation där en berättare drivs av skuld och vill berätta om det förutsätter en förstående och välvillig inställning hos den som lyssnar på bekännelsen, det vill säga läsaren. Genom denna välvillighet leds "konfessor" in i en "medbrottslighet" (Foster 1987, s. 4.). Medbrottsligheten möjliggörs av en underförstådd förväntan i förhållandet mellan "bekännare" och "konfessor". "Bekännaren" är en person som har begått någon sorts överträdelse, och denna utformar sin bekännelse på så sätt att läsaren, "konfessor", dras med i överträdelsen, och detta förhållande påverkar bekännelsens utformning. *Una donna* är att betrakta som en apologi, och boken innehåller en stark anklagelseakt mot maken, men framför allt mot ett samhälle och dess lagar som ger all rätt till mannen och ingen till kvinnan i händelse av en separation. Jagberättaren slits mellan sina egna behov och sonens, väl medveten om att det framför allt är han som riskerar att bli lidande om hon lämnar mannen/fadern. Det är alltså därför gentemot sonen som jagberättaren känner skuld och denne som därför tilldelas rollen som konfessor. Hon återkommer under berättandet ständigt till de starka band som finns mellan de två, och hur han, "en liten omedveten psykolog ("piccolo psicologo inconsapevole") tycks förstå henne och hur han till och med en gång uppmanar henne att skriva (*Una donna*, s. 89 och s. 130). Bokens sista kapitel inleds med

¹⁷ Francis T. Hart skiljer på bekännelse, apologi och memoar: "Confession' is personal history that seeks to communicate or express the essential nature, the truth, of the self. 'Apology' is personal history that seeks to demonstrate or realize the integrity of the self. 'Memoir' is personal history that seeks to articulate or repossess the historicity of the self. 'Confession' as an impulse or intention places the self relative to nature, reality; 'apology' places the self relative to social and/or moral law; 'memoir' places the self relative to time, history, cultural pattern, and change." (Citeras utifrån Doody 1980, s. 19.)

¹⁸ Doody 1980, s. 4. Doody's definition av 'community': "a positive alternative, a better quality of human relationships; as such, it is also something of an ideal to be achieved, for its opposing or distinguishing meaning is the particular state of isolation, dissatisfaction, discontinuity or misunderstanding that the confessional speaker feels is the reason for making a confession." (Ibid., s. 12.)

en fråga: "Under hur många månader har jag kämpat med illusionen i behåll för att jag skulle få vårdnaden om min son?"¹⁹ Hon berättar kortfattat om sin kamp, om hur hon förlorat möjligheten att hålla kontakt brevlades med sonen när en tjänste-kvinna som hjälpt honom att skicka brev sägs upp, och på bokens sista rader skriver hon rent ut att hon skrivit boken till honom, för att hon inte skall bli bortglömd och för att han skall förstå hennes val:

En dag kommer han att vara tjugo år. Kommer han då, på vinst och förlust, att resa för att leta efter sin mor? Eller kommer han redan att ha en bild av en annan kvinna i hjärtat? Kommer han då inte att känna att mina armar sträcker sig mot honom långt borta, och att jag kommer att kalla honom, kalla honom vid hans namn?

Eller kanske kommer jag inte att finnas längre... Jag kommer inte att kunna berätta för honom om mitt liv, historien om min själ... och säga till honom att jag har väntat på honom så länge!

Och det är på grund av detta som jag har skrivit. Mina ord kommer att nå honom.²⁰

Avslutningsvis kan man konstatera att *Una donna* till sin form alltså är en traditionell roman skriven i första person och med flera för formen återkommande inslag. Till sitt innehåll är den samtidigt både traditionell och för sin tid modern. En stor del av tematiken i boken var ständigt återkommande i den samtida litteraturen, inte minst i det stora antal romaner som författades av de många kvinnliga författare som var verksamma i Italien under decennierna kring förra sekelskiftet. Antonia Arslan menar att Sibilla Aleramo med sin roman i hög grad sammanfattar och förnyar denna omfattande litteratur²¹. Det som väckte mest uppseende och debatt i samtiden rörde just det handlingskraftiga ställningstagande som romanens huvudperson tar genom att lämna inte bara sin man, utan också sitt barn, för att få leva sitt eget liv.²² Sibilla Aleramos existens präglas därefter av ett ständigt sökande med ett otal kärlekshistorier och den uttalade viljan att göra ett mästerverk av sitt liv och

¹⁹ "Per quanti mesi ho lottato conservando l'illusione di ottenere mio figlio?" (*Una donna*, s. 162.)

²⁰ "Un giorno avrò vent'anni. Partirà, allora, alla ventura, a cercare sua madre? O avrò già un'altra immagine femminile in cuore? Non sentirà allora che le mie braccia si tenderanno a lui nella lontananza, e che lo chiamerò, lo chiamerò per nome?/ O io forse non sarò più... Non potrò più raccontargli la mia vita, la storia della mia anima... e dirgli che l'ho atteso per tanto tempo! Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno. (Ibid., s. 165.)

²¹ Se Antonia Arslan, "Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento", i *Buttafuoco* 1988, s. 164.

²² Hon får inte återse sin son förrän han är vuxen och har egen familj och de två lyckas inte återfinna varandra som mor och son.

fortsätter därmed den sammanblandning av myt och verklighet som återfinns i *Una donna*.

Bibliografiska referenser

Aleramo, Sibilla (1979), *Un amore insolito. Diario 1940-1944*. Torino: Feltrinelli.

Aleramo, Sibilla (2007 [1906]), *Una donna*. Torino: Universale Economica Feltrinelli.

Buttafuoco, Annarita & Zancan, Marina (eds) (1988), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*. Milano: Feltrinelli.

Contorbia, Franco, Melandri, Lea & Marino Alba (eds) (1986), *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*. Milano: Feltrinelli.

Doody, Terrence (1980), *Confession and Community in the Novel*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press.

Foster, Dennis A. (1987), *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guerricchio, Rita (1974), *Storia di Sibilla*. Pisa: Nistri-Lischi.

Scaramuzza, Emma (2004), *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo*. Napoli: Liguori editore.

Tiozzo, Enrico & Åkerström, Ulla (eds) (2010), *La letteratura italiana del Novecento. I temi, l'insegnamento, la ricerca*. Atti del Corso Superiore di Aggiornamento del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Göteborg 18-19 settembre 2008. Roma: Aracne.

Zancan, Marina (1998), *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi.

